مَا أعظَمَ الفَنّ

الذي يُعطي الإنسَانَ أن يُحلّق في فضَاء الجمَال والمتعَة والمعرفة

معرض الخريف السنوي للفن التشكيلي في القطر العربي السوري صار تقليداً فنياً ثقافياً، يرتفع بمستواه، وبالمشاركة الجماعيّة لفناني القطر فيه، إلى مستوى الحدث الكبير الذي ينسجم مع ما للفن التشكيلي من أهمية قصوى بين الفنون، لأنه الفن الذي يخلد بالريشة والازميل، ما تخلده الكلمة، منظومة ومنثورة، من أحداث الحياة، وقضايا المجتمع، ووقائع الحياة اليوميّة، في رصدها لما هو راهن، واستعارتها لما هو في التاريخ، وتصديها للبيئة والطبيعة، ونقلها عنهما، بالخط واللون، وبما هو فوق الخط واللون من سر التشكيل الذي حفظ للعالم آثاراً تفاخر بها العواصم والمتاحف وصالات العرض، ويرتفع بقيمته المادية والمعنويّة ارتفاعاً بات لا يجارى في قرننا العشرين هذا.

وتزداد أهمية معرض الخريف السنوي الجامع لأبرز انجازات فننا التشكيلي أهمية، برعاية السيد الرئيس حافظ الأسد له، تقديراً من سيادته لمكانة هذا الفن، وتأثيره المباشر في رفع مستوى التذوق الفني، ونشر الوعي، وتجسيم الرؤى التي تعبّر عن أدق وأعظم ما ينبض في حياتنا العامة ويتساوق مع النهضة الشاملة التي ينهض بها قطرنا، بناءً وأحداثاً وعمراناً، حتى بتنا بسببها في مقدمة دول الشرق الاوسط تقدماً وقدرة بالغة على العطاء المدهش الذي أكدت حقيقته الدورة الأولمبيّة العاشرة لألعاب البحر الابيض المتوسط، وما أثارته من دهشة عربية وعالمية بمنشآتها ولوحاتها وعظمتها وكونها من صنع رجالات وشباب هذا القطر، وقد شيدت صروحها الضخمة وصممت مشاهدها بالغة الروعة من قبل فنانينا واصحاب الخبرة من أبنائنا.



وكما ارتبطت دورة المتوسط بمبادرة الرئيس المناضل حافظ الأسد، وبرعايته، فقد ارتبط معرض الخريف السنوي التشكيلي بمبادرته ورعايته، لأن سيادته يرعى الرياضة والثقافة والنهضة الشاملة لقطرنا رعاية القائد العظيم الذي يأخذ بنا في درب المجد والنصر، ويمضي بنا الى آفاق لاحدود لمطامحها المبنية على المعرفة والعمل.

واني لعلى ثقة أن معرض الخريف للفن التشكيلي الذي نقيمه هذا العام، سيكون مماثلاً لروعته في الأعوام السابقة، بل يزيد عليها بمعطيات جديدة، بما حقق فنانونا من تجارب فنية متميزة سيعكس المعرض مدى تطورها سواء في الرسم أو النحت أو التصوير الضوئي، ويقدم من خلالها شهادة جديدة على أننا، في النهضة الشاملة، يمضي ركبنا إلى أمام في جميع مجالات الحياة.

وجديد معرض هذا العام، تلك اللوحات التي رسمت خصيصاً لذكرى معركة حطين، بمناسبة الاحتفال بمرور ثمانية قرون على موقعتها، وما في هذه اللوحات من تمجيد لمأثرة حطين وبطولة صلاح الدين الأيوبي، والأهمية التاريخية لتحرير القدس من أيدي الفرنجة الصليبيين، هذا التحرير الذي هو سابقة ستكون لها لاحقة بتحرير القدس والأراضي العربية المحتلة من أيدي المحتلين الاسرائيليين، بفضل تضامن العرب، واتحادهم ونضالهم، وبفضل القيادة الجريئة، الباسلة، الحكيمة، للقائد الأسد، الذي هو أمل امتنا العربية في التحرير واستعادة الحقوق.

كذلك سيشهد معرض الخريف للفن التشكيلي هذا العام إعادة فتح صالة الشعب التي تم ترميمها، وتنسيقها، لتكون صالة للعروض التشكيلية، نفاخر بها، ونعتز بأننا أعدناها للعمل كسابق عهدها، بل وأبهى.

ما أعظم الفن الذي يعطي الانسان أن يحلق في فضاء الجمال والمتعة والمعرفة، وما أعظم الفنانين الذين يشعلون دماء قلوبهم سرجاً تنير وتضيء كوكبنا، وما أعظم غبطتي بمعرض الخريف، الذي يأتي وبيدر الغلال والفرح على موعد، وما أكبر تحيتي للفنانين المشاركين فيه، واسعدني بأن أعطر لهم التحية وأجزل الشكر.

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

لقاء هافانا ولقاء ثلاث قارات

طارق الشريف

عبر المرحلة الطويلة الى (هافانا) عاصمة (كوبا) والطائرة تقطع المحيط نحو عالم جديد ، كنت موزع النفس بين التفاؤل واليأس ، وقلقا يحدوني الامل بأن أرى معرضا فنيا متميزا ، شاعرا بأهمية هذا اللقاء الفني العالمي للفنون التشكيلية الذي نظمته وزارة الثقافة في (كوبا) ليجمع تجارب ثلاث قارات هامة : آسيا وأفريقيا وامريكا اللاتينية ، ذلك لانه المعرض الاول الذي نظم ليضم تجارب العالم الثالث ، وما يملكه هذا العالم من حركات فنية تملك خصوصية ، وما يمكن ان تتمخض عنه أمثال هذه اللقاءات من حوار وتنافس ، وطموحات ، وآمال كبيرة ليتجاوز فنانو العالم الثالث. الفن المعاصر وما فيه من تجارب ، بعد أن ظل هذا العالم خاضعاً لسيطرة الفن الغربي ومسلماته ، وما أخذه عالمنا من الفن الاوربي من اشكال فنية ، ومضامين حتى اصبحنا نخشى ان تكون المعارض صورة مشوهة عن التجارب المعروفة عالمياً وما الفناه في المعارض العالمية .

وهذه الخشية على مستقبل فن (العالم الثالث) الذي عانى من الولايات الاستعمارية ، وما زال يعاني من التحكم ، هي النتيجة المباشرة والاكيدة لكثير من التجارب الفنية التي سعت الى (التقليد) وعانت من عقدة النقص ومن التخلف .

وهي البداية الهامة لصلات اكثر عمقاً وأهمية مستقبلا ، ولحضور فني عالمي له دوره في طرح مشكلات الفن الثالث ، وأزمة الفن التشكيلي العالمي ، والبحث عن الحلول ؟

فهل سيكون لقاء (هافانا) الدولي .. دعوة للتحرر الفني وبداية اللقاء نحو تشكيل فني جديد ، ويحمل الاشكال الفنية الاكثر ملاءمة لواقع العالم الثالث الذي اصبح يملك مقومات (الثورة والتي ينميها حس الاضطهاد ، والشعور بالتخلف ، والرغبة في التحرر الكامل ... خاصة وان (كوبا) بفضل موقعها ، وصلاتها وما عرف عن مواقعها الفنية ستكون الدولة الاقدر من غيرها على قيادة حركة الفن في العالم الثالث وتنسيق جهود هذا العالم لخلق فن ثالث ، بمفاهيم جمالية جديدة ، ستكون خلاصة لواقعها الثوري .

ولقد ازددت تفاؤلا ، حين شاهدت ما عرض في هذا المعرض ، من تجارب ، وما حققه الفنان التشكيلي من تطور في العالم الثالث وما يحفل به هذا العالم من تجارب أصيلة ، ومن مخاض كبير .

وذلك لان مهمة المعرض التشكيلي في (هافانا) لم تقتصر على محاولة جمع تجارب العالم الثالث ، وعرضها في مكان واحد ، على الرغم من أهمية هذه المحاولة ، لكنه قدم الحلول الفنية الجريئة لكثير من المشكلات المطروحة والمعقدة،وذلك على المستوى الفني والانساني وقدم الدليل على أن الفنان التشكيلي هو شاهد على الاحداث له اهميته وخطوراته ، وهو ضمير المجتمع ووجدانه ، وهو فنان / ثائر / بكل معنى الكلمة ، ولانه وضع المستقبل نصب عينيه ، وقدم الدليل على قدرته على قيادة حركة الفن التشكيلي العالمي مستقبلا ومنه ستنبثق الحلول للمشكلات الكبيرة التي تواجه هذه الحركة .

لهذا السبب ، اصبح لقاء / هافانا / الدولي التشكيلي يتمتع بأهمية كبيرة ، لانه نقطة انعطاف تاريخي لحركة الفن المعاصر ، وبداية لمستقبل اكثر اماناً ، وتجاوزاً لتجارب الفن المعاصر كلها ؟

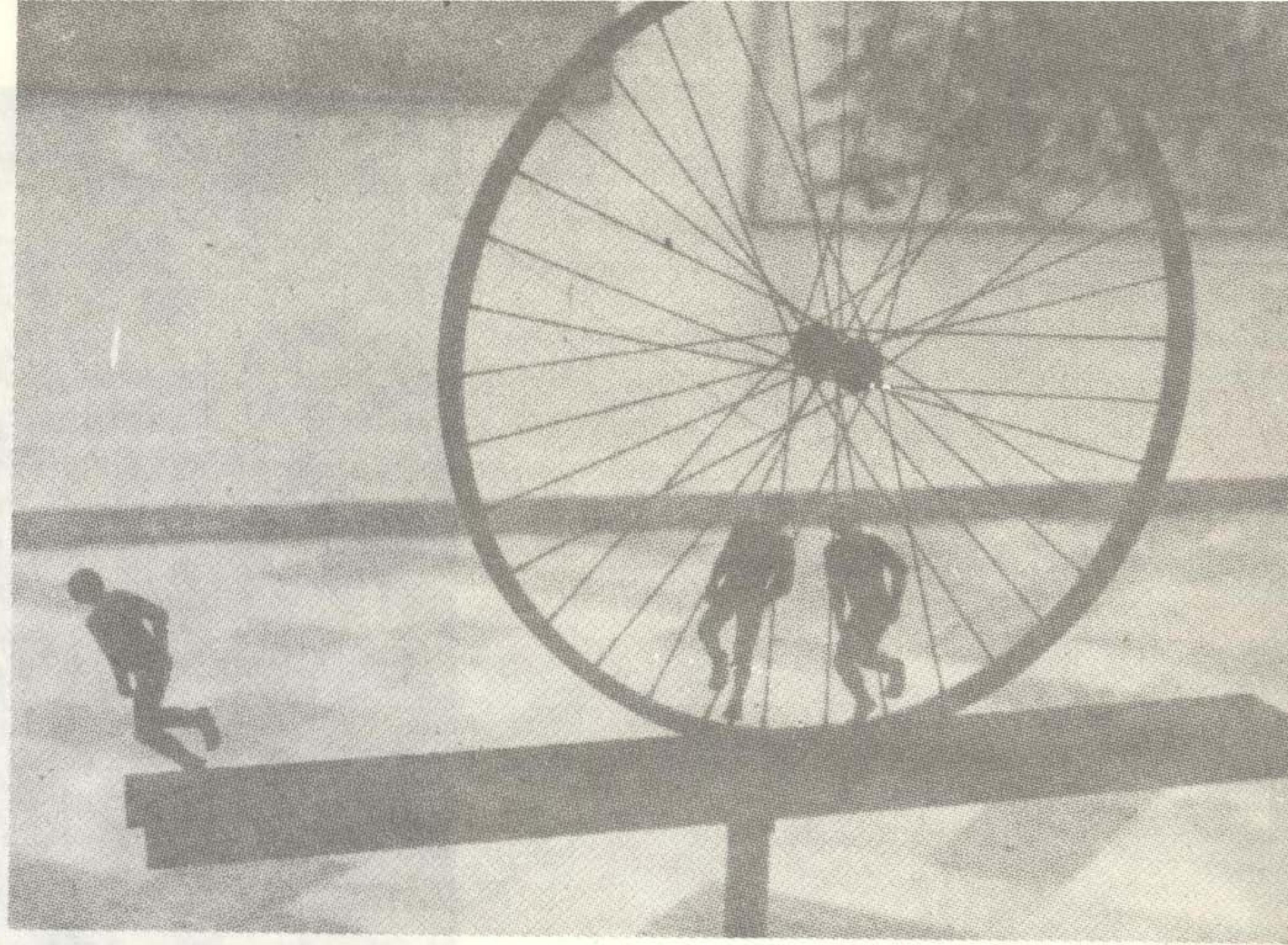
ولذا نستطيع القول بأن معرض هافانا الدولي .. كان نقلة نوعية لفن العالم الثالث سواء من حيث الاشكال الفنية المطروحة او من حيث المضمون وقد ساعدت الشروط التي قدمها (هافانا) لابراز ما يملك الفنان في العالم الثالث لكن كيف تحققت هذه الخطوة الجريئة وما هي مبرراتها ولماذا اعطينا لهذا المعرض الفني هذه الاهمية ؟

وظل التساؤل عن مصير فن (العالم الثالث) وما سيقدمه من التجارب الفنية ، والرؤى الجمالية ، التي سيحملها المعرض ، طيلة الرحلة ، وتركز الحوار حول قضية هامة :

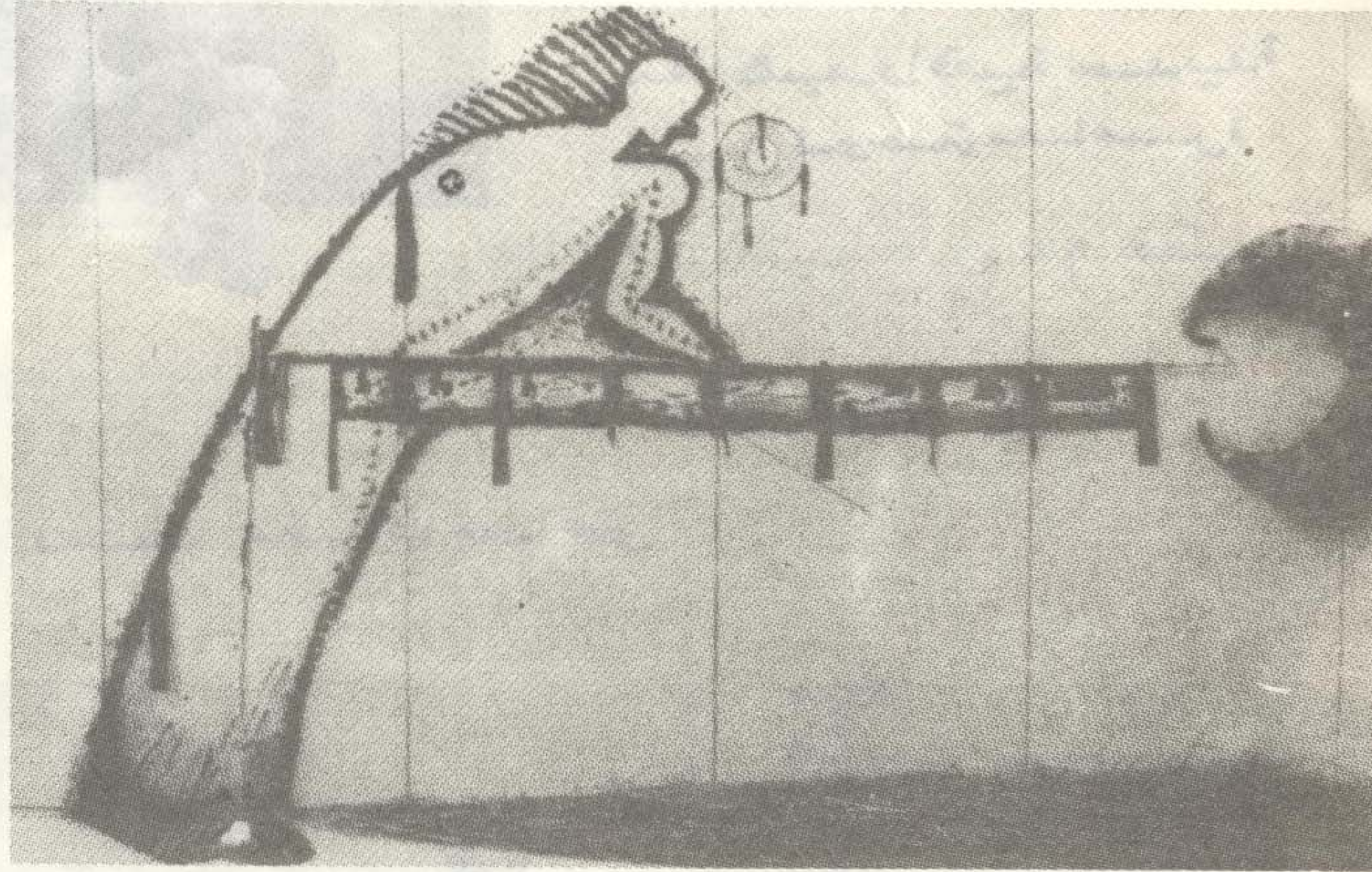
هل سنرى التجارب الفنية الاصيلة ، التي تجعلنا نتفاعل بمستقبل حركة الفن التشكيلي في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، وبمستقبل حركة الفن التشكيلي في العالم كله ، الذي يعاني الآن من المصاعب ومن أزمة عمقة جعلته يدور حول نفسه في حلقةمفرغة وذلك لما رأيناه من تجارب نمطية ، ومن تكرار سقيم ، ومن استهلاك لما كان قد اكتشف ، وبعد عن الحاجات الحقيقية للانسان المعاصر ، واغراق في الشكلانية أو في القوالب الجامدة ، والمكررة لمضمون انساني واجتماعي .

ـ أنرى ما هو أصيل ومعبر ، وله رؤيته المتميزة التي تعكس واقع العالم الثالث ، وما فيه من رغبات وآمال في (فن ثالث) يقدم الطموحات في الاستقلالية؟!

ـ وكيف ستكون هذه الرؤية الجديدة ، ومن أي المنطلقات لتحقيق الاحلام الكبيرة الملقاة على عاتقنا ، والصعبة التحقيق ؟!



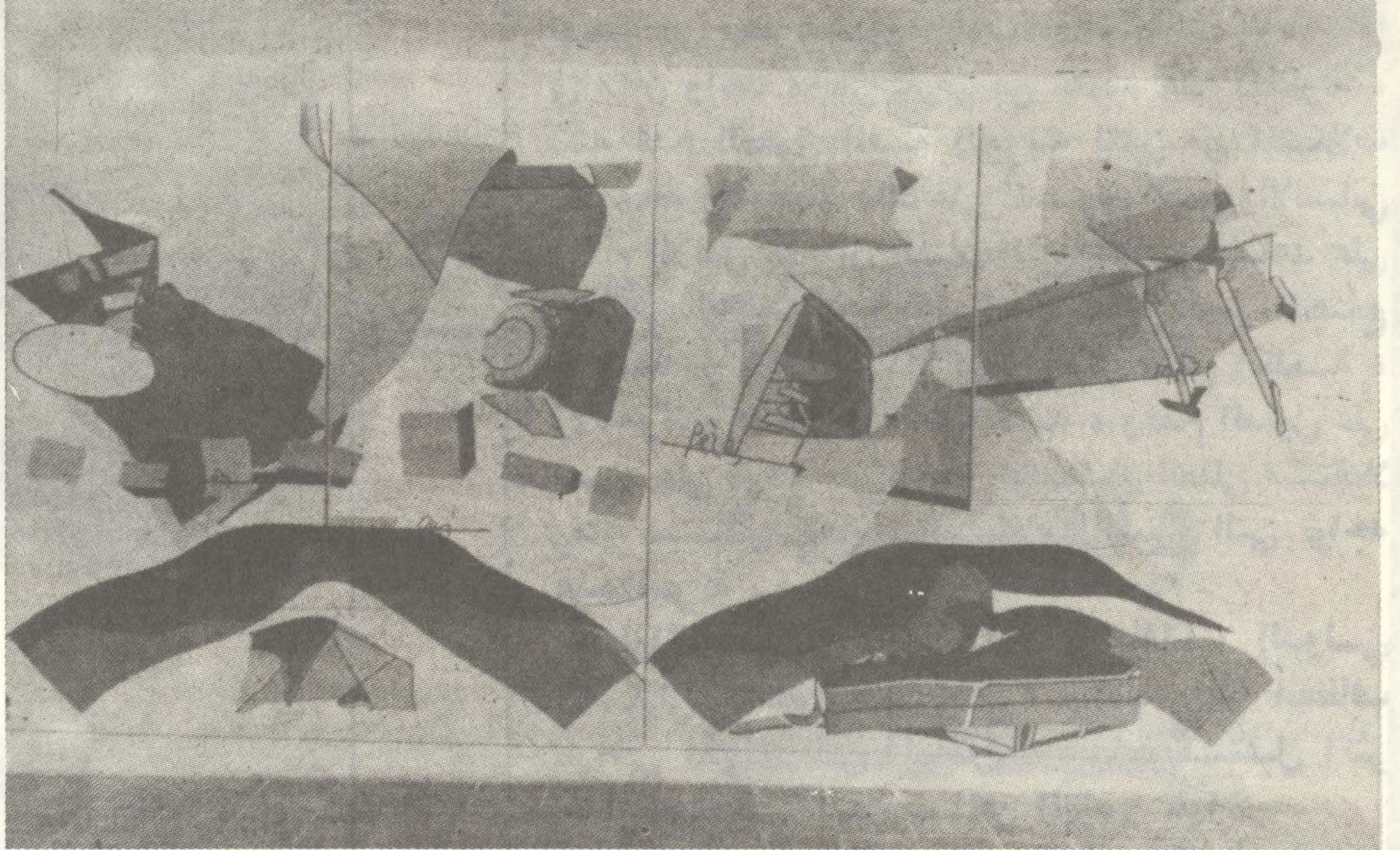
الانسان والعجلة



مصباح الزمن .. للفنان فالدن من كوبا



لوحة حية عن التمييز العنصري



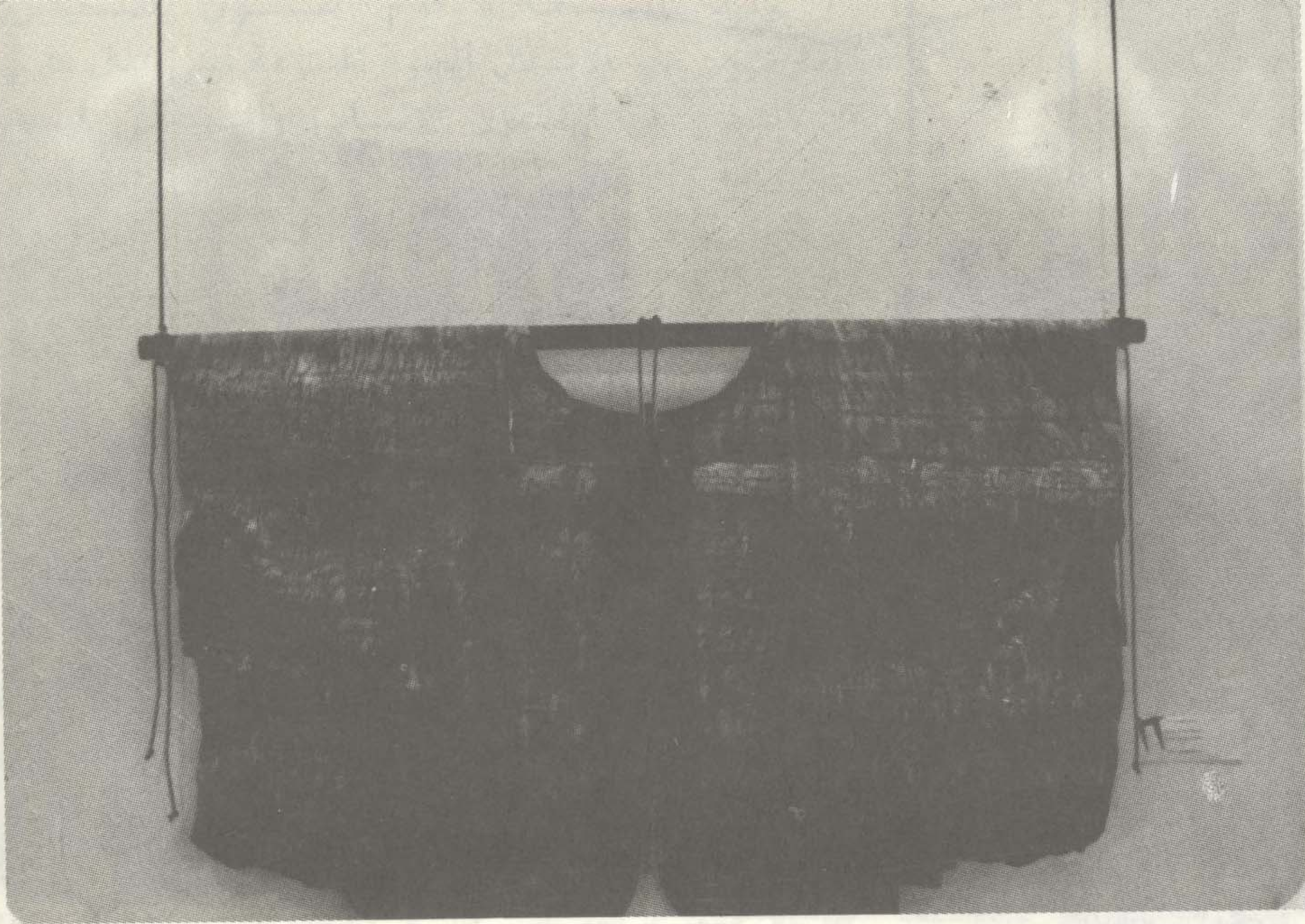
مفاهيم واقعية جديدة
في لوحة معاصرة

نحت معدني معاصر



سرير من المعدن هو لوحة





استخدام مواد حديثة - بدون إطار

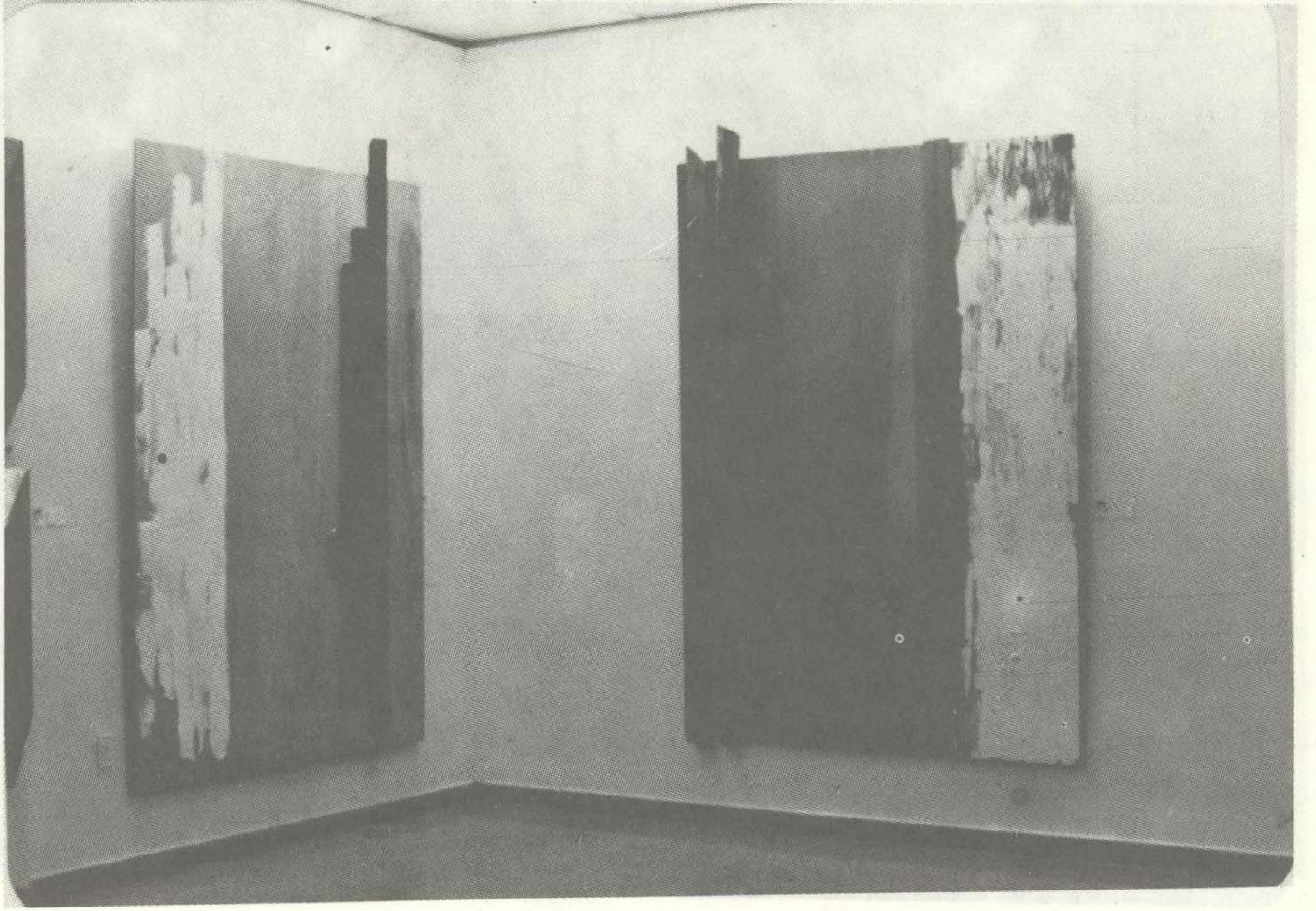
وكنت أدرك صعوبة تحقيق الطموحات ، لاننا نعرف أن الفن التشكيلي المعاصر قد قادنا الى الطريق المسدود ، حين أخذ كل الاشكال الممكنة ، واستخدمها في تجاربه الفنية ، وخلق المصاعب الكبيرة في وجه التجاوز ليكلا نتطور الا وفق رغباته ، وما خططه لنا من فن ، أو من انماط فنية ... اخذها منا كمادة خام وأوقنا في الشرك القاتل ... التخلف الذي يصعب علينا تجاوزه .

ونحن نعرف أن فن (العالم الثالث) يعتبر فناً متخلفاً عن غيره من الفنون في عرف نقاد الفن المعروفين ولا تحوي معاجم الفن التشكيلي الا النذر اليسير من الاسماء الكبير ة التي لم تعرف على نطاق عالمي ، الا حين ترك الفنان موطنه الى الغرب ، وانتمى الى حضارته ، وارتبط بتجارب المدارس الفنية الاوربية، التي كانت وسيلته للشهرة والمجد ، وكنا ندرك أن الفنانين من العالم الثالث قد عانوا الانكار والغبن ، حين وجدوا التقدير ، وخلع بعضهم هويته القومية ، وبدل جلدته حتى يكون شيئاً ، او ظل يعاني عقدة التخلف والنقص ، وعدم الانتماء الى المجتمع الاوربي ومسلماته .

ولقد توصلت الى قناعة بعد تردد كبير وبعد حوار داخلي عميق ، بأن الدعوة الى معرض كبير يقام في (هافانا) عاصمة كوبا ، لفناني العالم الثالث ، وتجاربهم الفنية ، هي بداية مشجعة للقاء ، وحوار بين فناني هذا العالم ليتبادلوا الافكار والتجارب الفنية ، ويتعرف كل فنان منهم على تجارب الآخرين ، والى أين وصل في بحثه عن فن جديد لعالم ثالث .

لقد قدم الفنانون التشكيليون العارضون في معرض هافانا العالمي ، الدليل القاطع على صدق ارتباطهم بالمشكلات الانسانية الملحة ، وقلقهم على المصير الانساني الذي يضعه بعض الساسة الغربية على كف عفريت ، ولهذا رأينا الاعمال الفنية التي تجسد هذا القلق المصيري ، والتي تتجاوب مع رغبات الملايين في العالم ، والتي حدثتنا عن (القنبلة الذرية) ، وعن الخوف والقلق الانساني من انفجار حرب عالمية مدمرة ، وذلك يعني أن هذا الخوف على المصير الذي جسده الفنان التشكيلي في تجاربه الفنية هو الشغل الشاغل للانسان المعاصر ، وهو مبعث قلقه ، وهو همه الاول .

ولا نريد تعداد الاعمال الفنية التي تناولت هذا الموضوع ، ولكننا نقول انه الموضوع الاساسي الذي



تجريد يعبر عن مضمون إنساني



الغاء اطار اللوحة في أشكال جديدة

يأتي في المقدمة من الموضوعات ، ويضاف اليه نضال شعوب العالم الثالث ، وصراع شعوبها من اجل التطور والتقدم وهذا موضوع آخر عالجه كثيرون ، واعمالهم اكثر من ان تحصى ، وكذلك اللوحات التي تتحدث عن مآسي الاستعمار والامبريالية الامريكية وما تجده على العالم من ويلات ، والتميز العنصري ، وما يحفل به العالم المعاصر من آلام نتيجة له ، وما يجره على العالم من مآس . لكن الشيء الهام في الاعمال التي عالجت هذه الموضوعات السياسية والانسانية ، بل يكمن في الاساليب الفنية التي قدمها الفنان التشكيلي للمعالجة ، والاشكال الفنية التي لجأ اليها يقدم موضوعاته ، ولطرح المشكلة الهامة وهي :

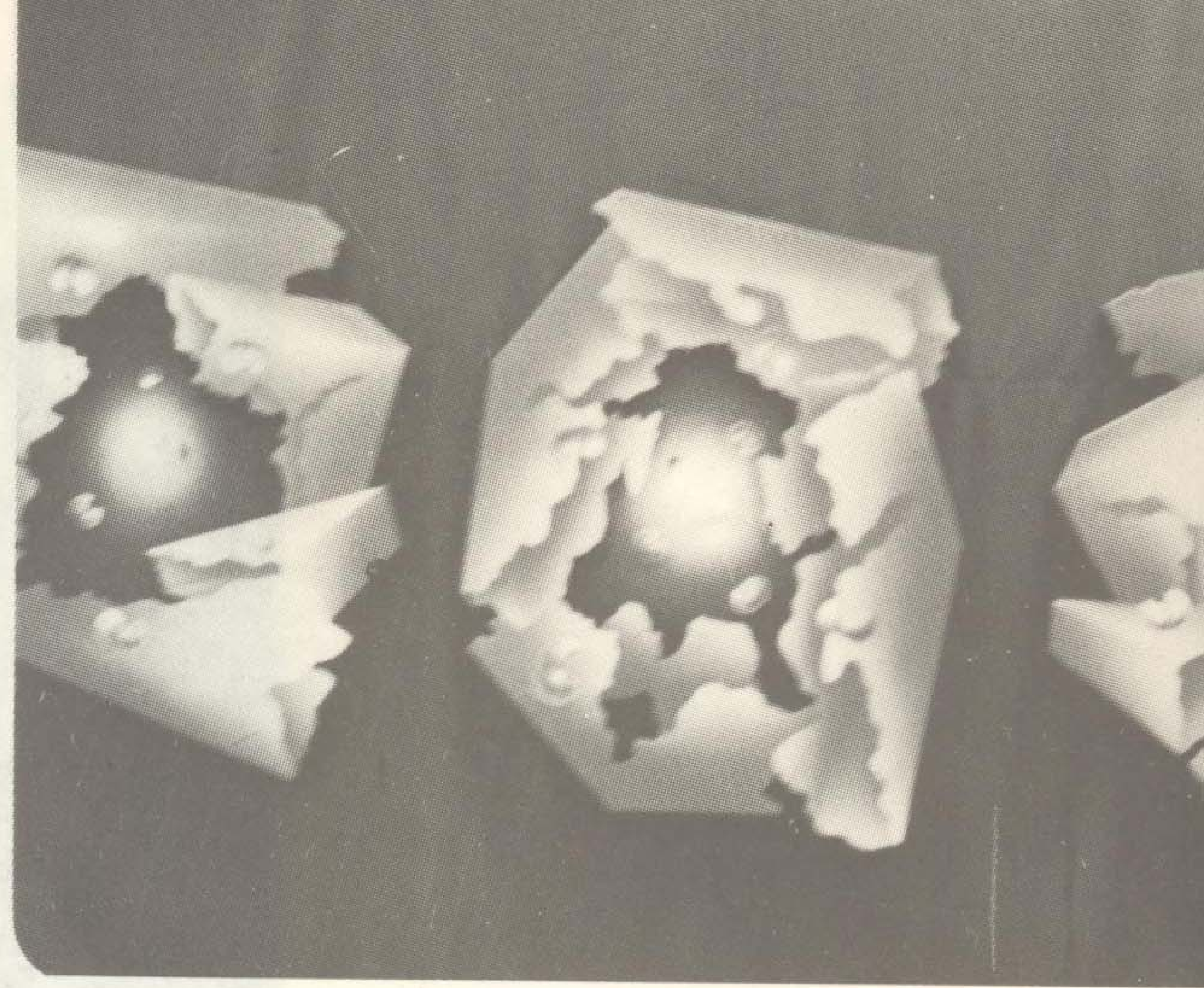
[تقديم صورة حقيقة عن العالم المعاصر بكل ابعاده ، وبالرؤية الفنية التشكيلية الخاصة بالفنان الذي يرى هذا العالم كما يراه غيره ، ولهذا عمد الفنانون الى تعميق هذه الرؤية عبر بحوثهم الفنية ، والتي أصبحت على درجة عالية من التطور والتقدم]

ولهذا السبب ، قدم الفنانون التشكيليون العارضون .. الاشكال الفنية المتنوعة التي تدل على ان التعبير عن المضمون الانساني والسياسي ليست له صيغة واحدة محددة ، و لا يملك أحد الاطار الفني الواحد القادر على استيعاب كل المشكلات الانسانية ، ولهذا قدم الفنانون الدليل على ان الفنان المتميز يستخدم ، اللغة الفنية التي يريد للتعبير عن افكاره وأحاسيسه ، ولهذا تعددت الاساليب الفنية واختلفت وتعددت الصيغ الفنية التي قدمها الفنانون فنرى الواقعية الدقيقة الحرفية ، والى جانبها التجريد ، والصياغات التعبيرية ، وكذلك الاتجاهات الحديثة وما تحفل به من تجارب ، ونرى الفن الجماهيري (بوت آرت) والفن التصوري ، والفن البصري (أوب آرت) وفن الجسد ، وفن (الحدث) ، ونرى المحاولات الفنية الصادقة عند كل فنان تشكيلي ليتجاوزها ، او لتقديم رؤيته الخاصة عبرها ، ويقدم تفرده فيما يرسم من فن ، ومحاولته لتطويع هذه التجارب واعطائها خصوصية ، عن طريق اضافة لها ، بمضمون انساني يعطي لها ، او عن طريق ربطها بتراث خاص ببلده ، او بما يكتشفه من اشكال ، تعطيها عمقا وأصالة .

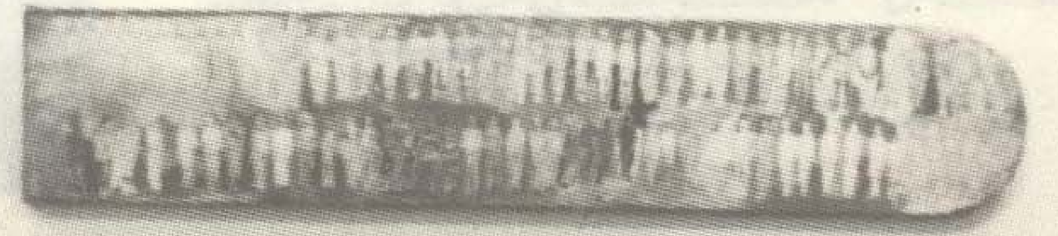
وهذا يدلنا على أن (حرية التعبير الفني) كانت الشعار الاساسي لكل التجارب الفنية ، والمحرض الرئيسي للابداع ، وكذلك حرية اختيار المواد والتقنيات ، وذلك حتى يكون حرا في تعبيره الفني ومعاصرا في ابحاثه وتجاربه ... دون عقد او خوف ... ودون رغبة في تقييد حريته من قبل الجهات الرسمية المسؤولة عن المعرض ، ولهذا لم يقف عند اسلوب محدد للتعبير عن مضمون سياسي ، بل اختار ما يحلو له ، ولهذا الامر أهميته ، وخطورته الكبيرة ، لان الفنان ظل متلزما بالانسان وبالانسان في العالم الثالث ، وظل في اعلى درجة من درجات المسؤولية الانسانية والفكرية .

ولقد لعبت هذه السياسة الفنية المتحررة دورا كبيرا في دفع المعرض الى الامام ، وفي تقديم ما هو خاص له استقلاله الفني عن الفن التشكيلي المعاصر ، في الشرق والغرب ، وفي تقديم الرؤى الجديدة ذات المضمون السياسي والاجتماعي ، والتي استخدمت الاساليب الفنية المتطورة والتي ساعدت على تطوير أشكال جديدة من الفن لا نراها في المعارض الاخرى .

ولسوف نشرح بعض هذه التجارب وذلك حتى نعطي فكرة عن (المعرض) وعن السياسة الفنية المتحررة التي لجأ اليها المسؤولون عنه ، والنتائج التي حصلوا عليها نتيجة لذلك ، والتي ساعدت على خلق جو من (الحرية الفنية) ، يمارس الفنان فيها تعبيره ...

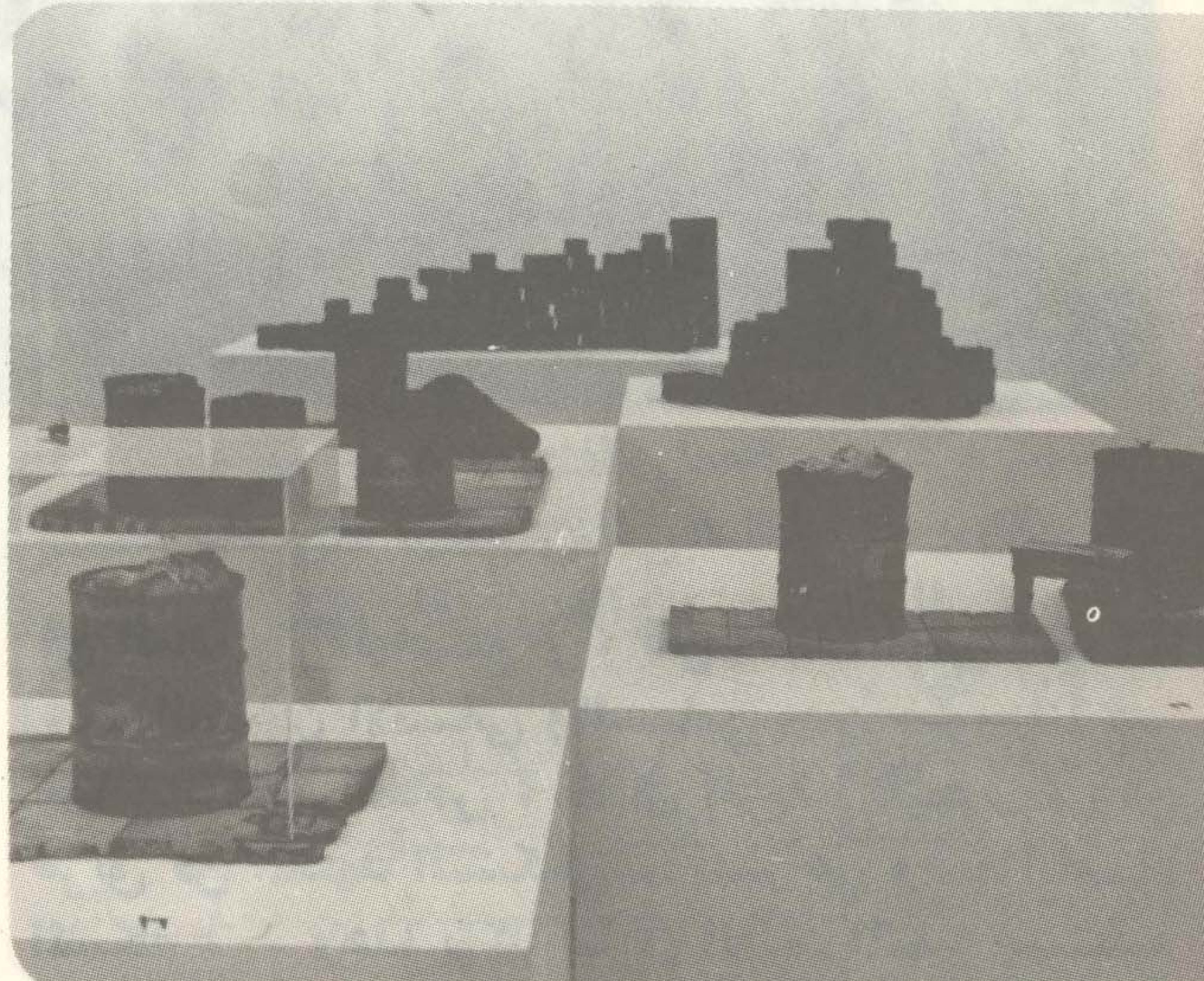


تشكيلات هندسية وتعبيرية .. معاً

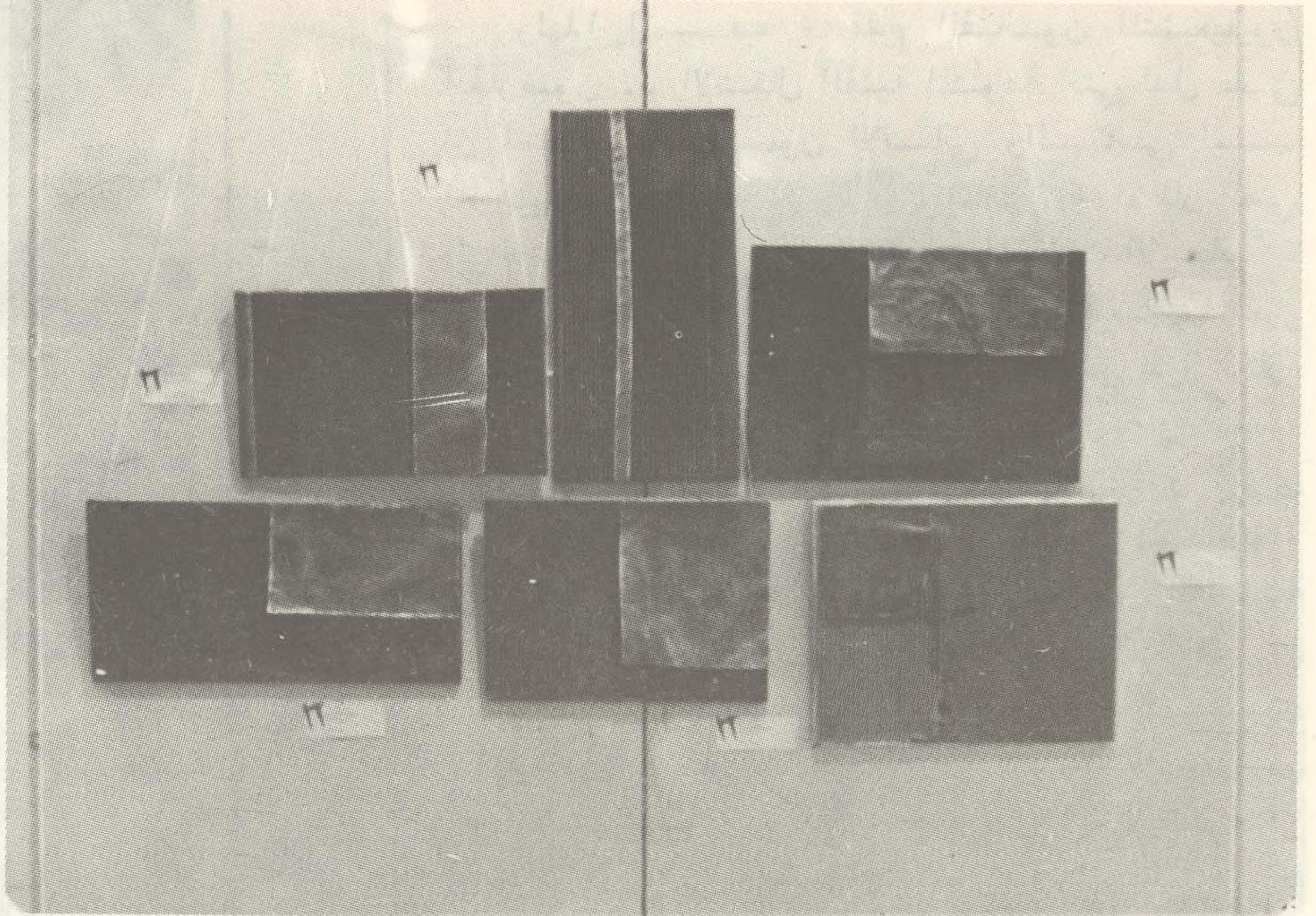




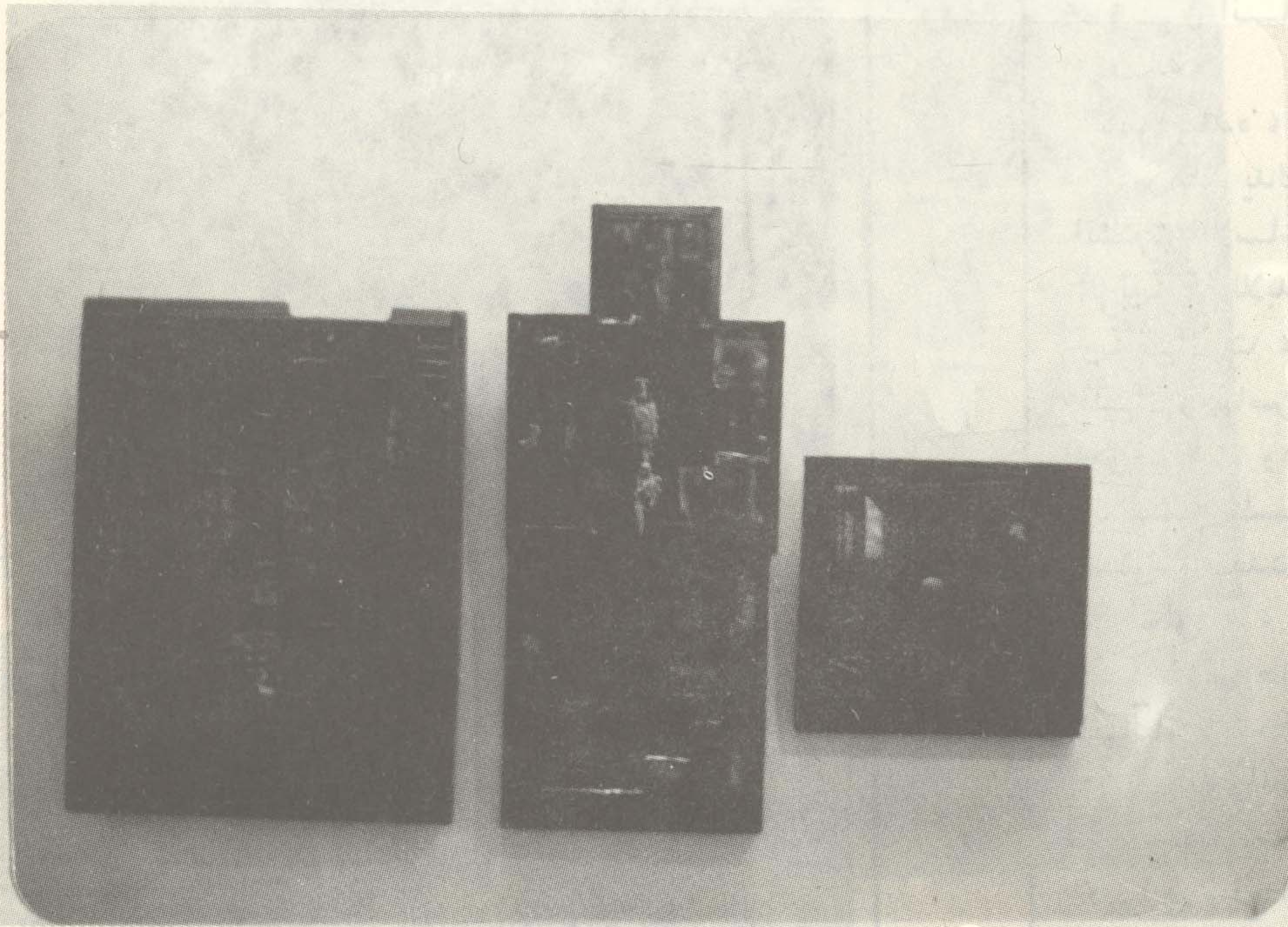
لوحة مؤلفة من قطعتين .. تعبير وتجريد



عملية تجميع وتنظيم لمواد جاهزة



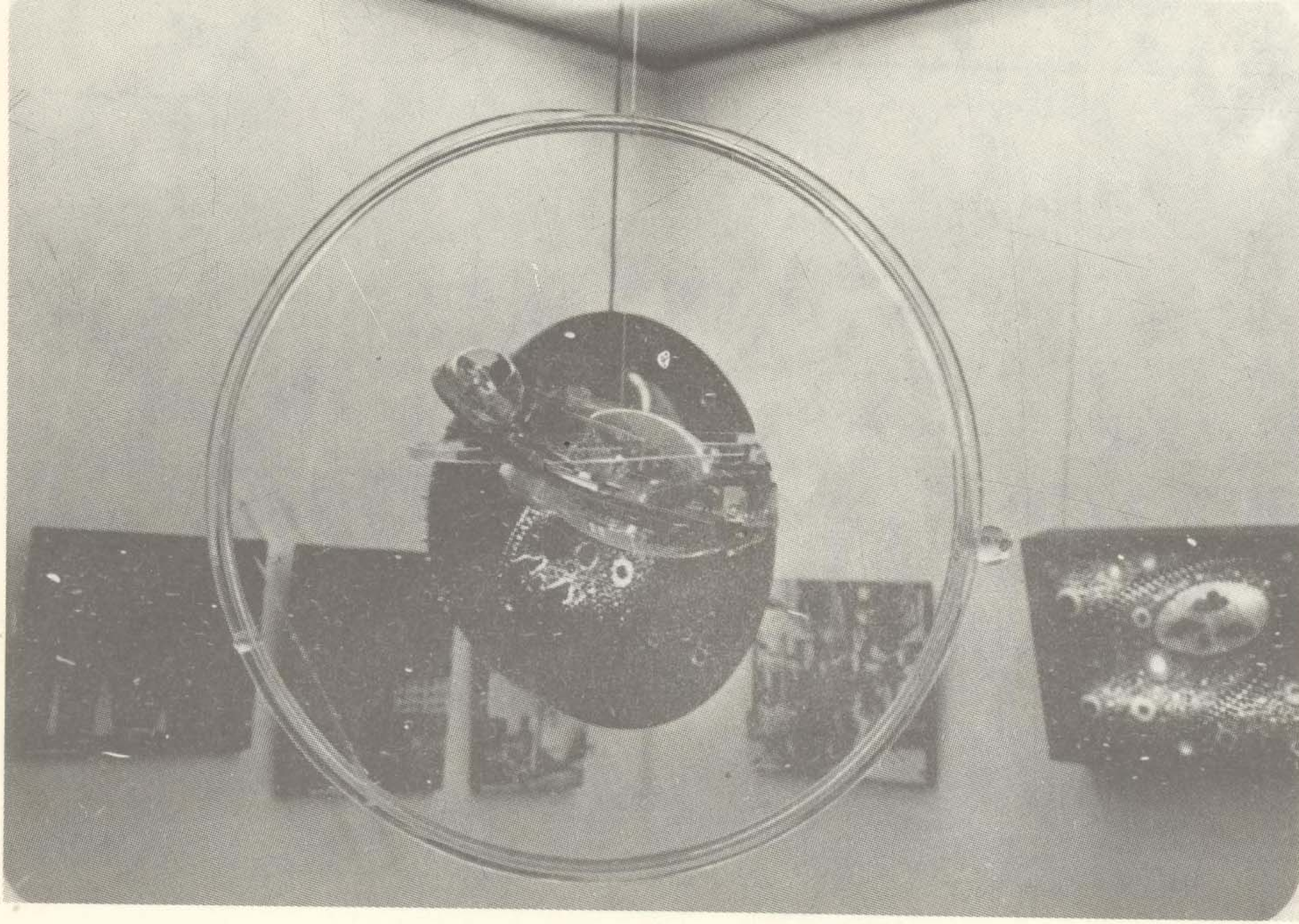
عدة لوحات تشكل لوحة واحدة



أشكال جديدة مبتكرة للوحة واحدة

وكانت هذه السياسة هي حجر الزاوية في نجاح لقاء (هافانا) الدولي .

لقد لجأ أحد الفنانين التشكيليين ، وهو من (كوبا) الى استخدام الاشخاص الاحياء في تقديم موضوعه ، وقد وقف هؤلاء الاشخاص الاحياء في بهو المتحف ، وقاموا بتشكيل خاص ، وقد عبر الفنان عن موضوعه عن طريق هذه المجموعة من الاشخاص ، انه فن الحدث / الهابيننغ / ، لكن الفنان أعطى لتجربته ... المضمون الانساني والسياسي حين صور لنا عبر هذا التشكيل الخاص ، نضال افريقيا للتحرر ، وعن طريق فن المشهد التشكيلي - المسرحي وضعنا أمام المشكلة ... وهذا يؤكد لنا ان الفنان المتميز يستطيع استخدام ما يحلو له من الاساليب ، والمواد لتقديم تجربته الفنية ، وخدمة مضمونه الانساني .

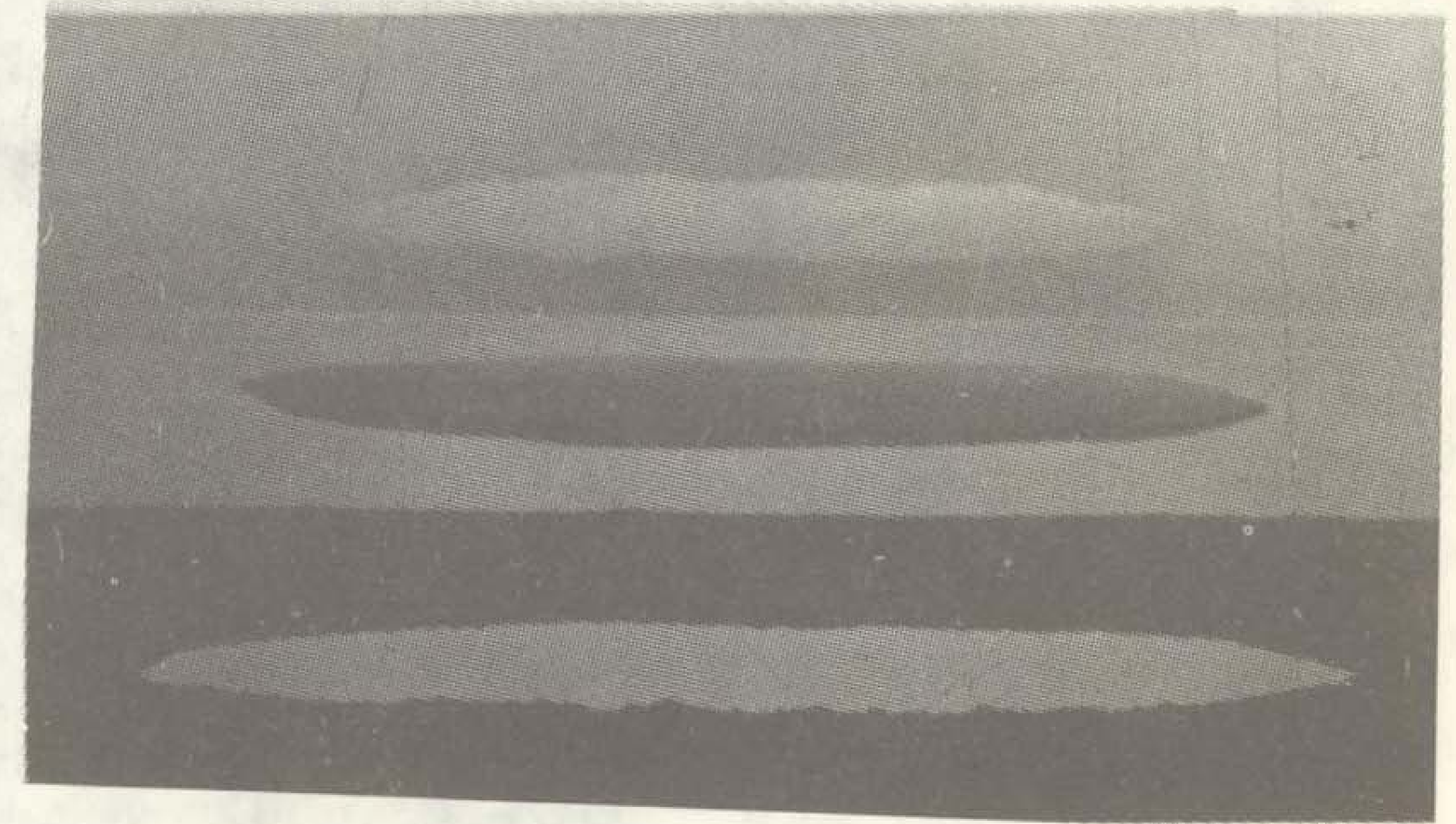


لوحة معلقة في السقف

احتجاج بلغة تعبيرية



لوحة تعكس الفراغ والمدى

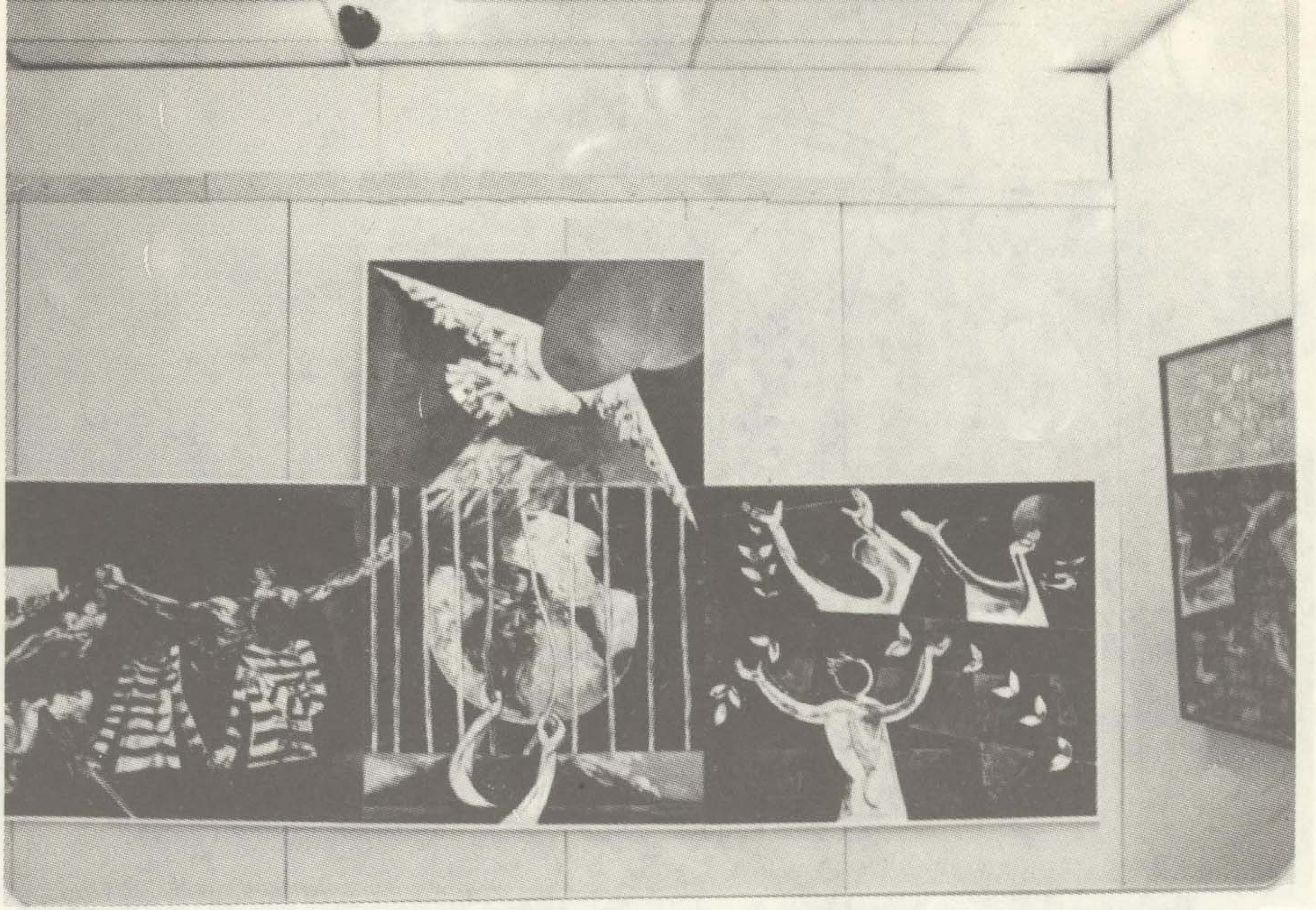


ولا شيء اقرب للحياة من ان تلجا الى البشر انفسهم ، لتقديم العمل الفني ، ضمن معرض كبير ، ولا يمكن وصف المشاعر التي يبعثها مثل هذا العمل في نفوس المشاهدين ، والذي ينقل اليك جو ثورة افريقيا كلها .

وقدم فنان آخر ، وهو أيضا من (كوبا) ، صورة صادقة ومخيفة عن الدمار ، الذي تلحقه القنبلة الذرية ، حين تنفجر ، وما سيحدث من دمار ، انه مشهد نراه في أحد زوايا بهو المتحف في (هافانا) ، وهو مليء بالاجساد المتقطعة ، والاشكال المتفحمة ، وأشلاء الناس المختلفة بالدمار الشامل .

وأصبحت هذه التجربة أقرب ما تكون للواقع ، وذلك لان الفنان وضع المشاهدين أمام تلخيص مكثف مقنع لابعد الحدود ، حتى يظن المشاهد بأنه أمام المأساة وجها لوجه ... مأساة نهاية العالم ... والنماذج البشرية / المانيكانات / المقطعة والمرعبة قد ساعدت على تصوير المشهد بدقة .

ولجأ الفنانون الآخرون الى المواد المختلفة، والتقنيات المتعددة ، كالزجاج المكسر ، والمعادن المقطعة ، والنفايات ، والبلاستيك ، والمغناطيس والكهرباء لتحريك الاشكال ، والصيغ من التعبير لا حصر لها ، والتي شكلت قسما كبيرا من المعرض ، يضاف اليها



صياغات معبرة عن مضامين إنسانية

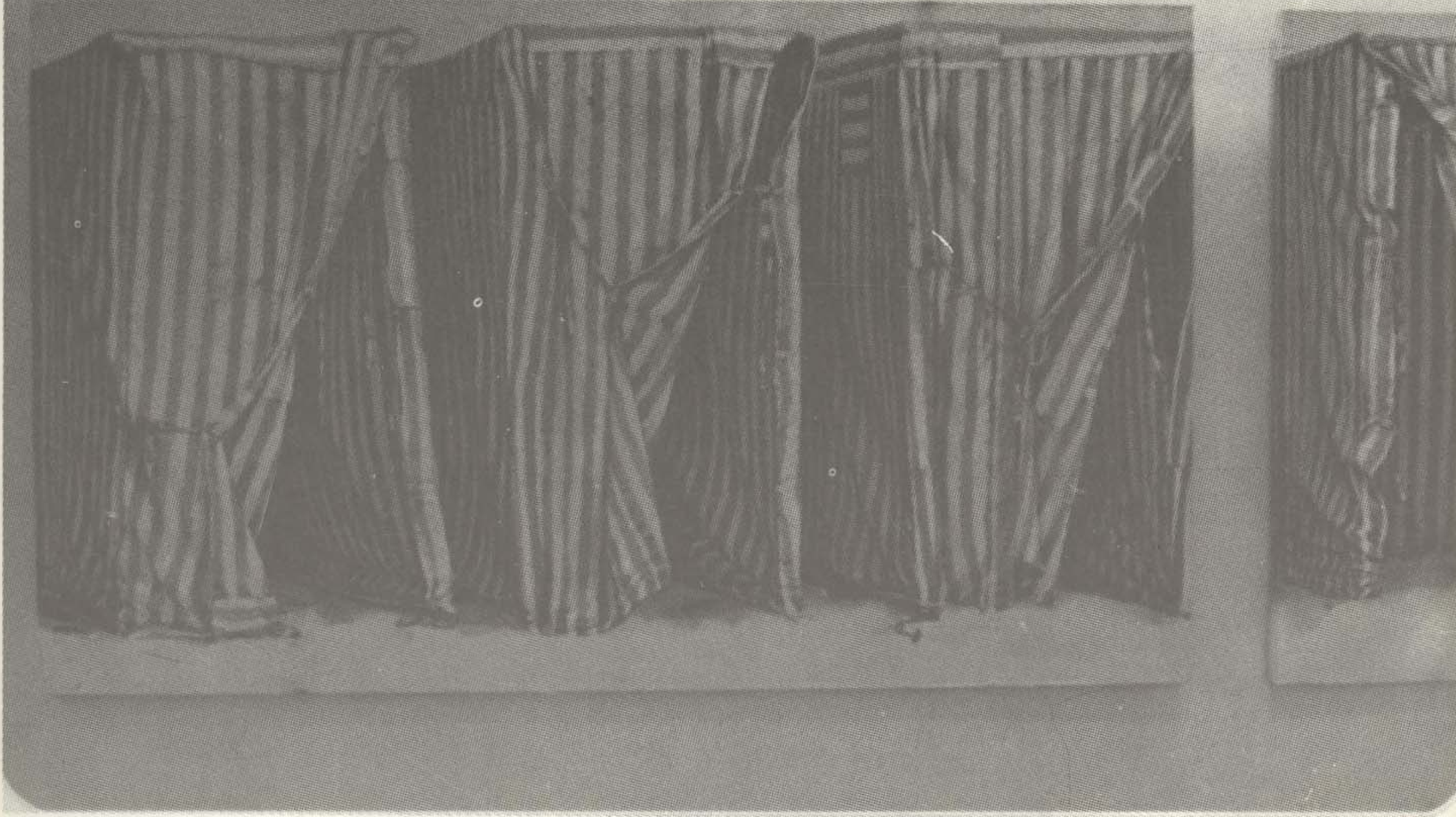


اللوحة الفائزة بالجائزة
لها مصادرها الشعبية

اللوحات الزيتية ، والحفر والنحت والتصوير الفوتوغرافي ، وعكست جميعها ، الفنان التشكيلي المعاصر في طموحه الكبير لتنويع أساليب التعبير ، واشكاله ، ورغبة المشرفين على المعرض لاعطاء الفنان حريته كاملة ، الا ما التزم الفنان التشكيلي بمطلق حريته بالدفاع عنه .

واعطاء الفنان حريته المطلقة ، لاختيار اسلوبه ، والتي يوجهها شكل عال من الاحساس بالمسؤولية ، قد حقق الثورة على أشكال التعبير الفني الاوربية ، التي أعطت التصوير الزيتي الاهمية الكبيرة ، على كل ماعداه من اساليب التعبير الفني هذه الثورة قد سعت الى رفض الصيغة المحددة للتعبير الفني ، والتي لجأ اليها هذا الفن في مرحلة محددة من تاريخه .

وماهو هام في هذه التجارب ، ليس المحاكاة التقليدية لتجارب حديثة امريكية او اوربية ، بل الهام .... ان يكسر الفنان الطوق التقليدي للتعبير الفني لينطلق نحو آفاق التعبير الفني اللامحدودة ، نحو آفاق التعبير الانسانية المتنوعة ، تنوع مصدرها،



دقة واقعية في الرسم والتعبير

ومواداها ، ومنها ماهو /أفريقي/ و /أسيوي/ أو / أمريكي لاتيني / ، ومن تراث هذه الشعوب التي تملك عبر تاريخها الطويل مالا يحصى من اشكال التعبير الفني ، وهكذا أصبح ممكنا ربط الفن الحديث بالتجارب الفنية الافريقية التي استخدمها الافارقة في مرحلة معينة من تاريخهم ، ووجدوا فيها الوسيلة المعبرة عن حاجاتهم الاجتماعية والنفسية ، او ربطها بشكل آخر من التعبير الفني نراه في التراث الامريكي اللاتيني ، او الانساني عموما .

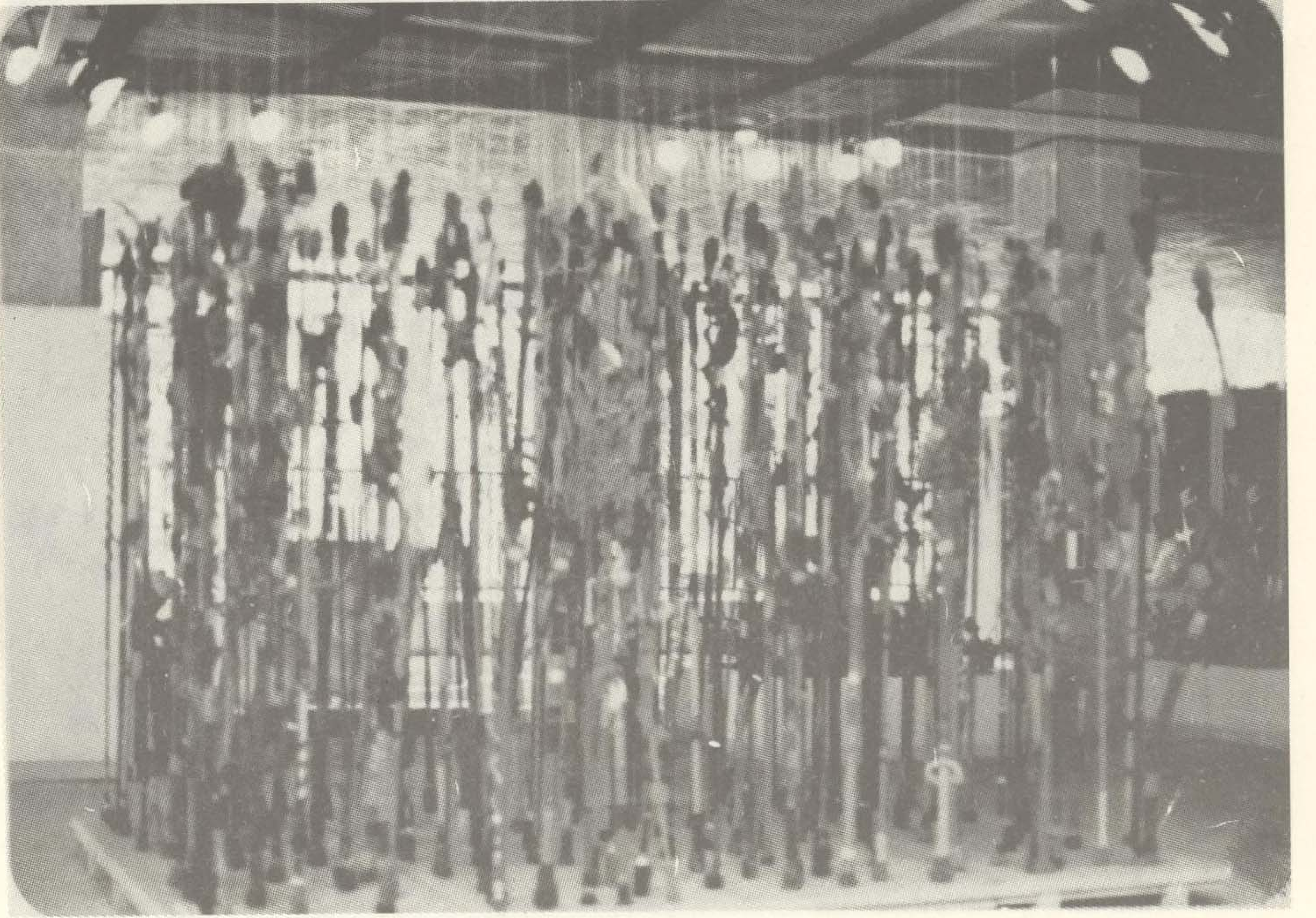
ولقد شاهدت في أحد متاحف (كوبا) الهامة بعض الصيغ الفنية التي كان (الافريقيون) يستخدمونها ، مثل التمائم التي تدفع الشر عن الانسان ، او تقرب الخير ، او تجلب السعد له او الخصب للارض ،وهذه الاشكال الفنية حملها الفلاحون الافارقة معهم ،والذين كانوا يعملون في مزارع الخصب في احدى الفترات من حياة (كوبا) ، لقد نقل هؤلاء الفلاحين الافارقة الكثير من الاشكال الفنية التي اصبحت مصدرا رئيسيا لفنهم ، وهذا بالاضافة الى ما نقله الاوربيون اليها ، وهذا المصدران اصبحا يمثلان المصدران الاساسيان للثقافة المعاصرة فيها ، ولهذا أصبحتا معا تمثلان القاعدة والمنطلق للفن المعاصر ، ولا يمكن فهم الكثير من التجارب الفنية المعاصرة مالم ندرك عملية التفاعل اللامحدودة بينهما . لكن الفن الافريقي أصبح اكثر تأثيرا ، لانه اصبح يشكل النبع الفني بأشكاله ، والتي اعطت للفن التشكيلي طابعا خاصا ، وتميزه عن غيره .

وحين نشاهد التجارب الفنية الافريقية القديمة ، ونتمعن في صياغاتها ، نحس باننا امام فن (الحدث)

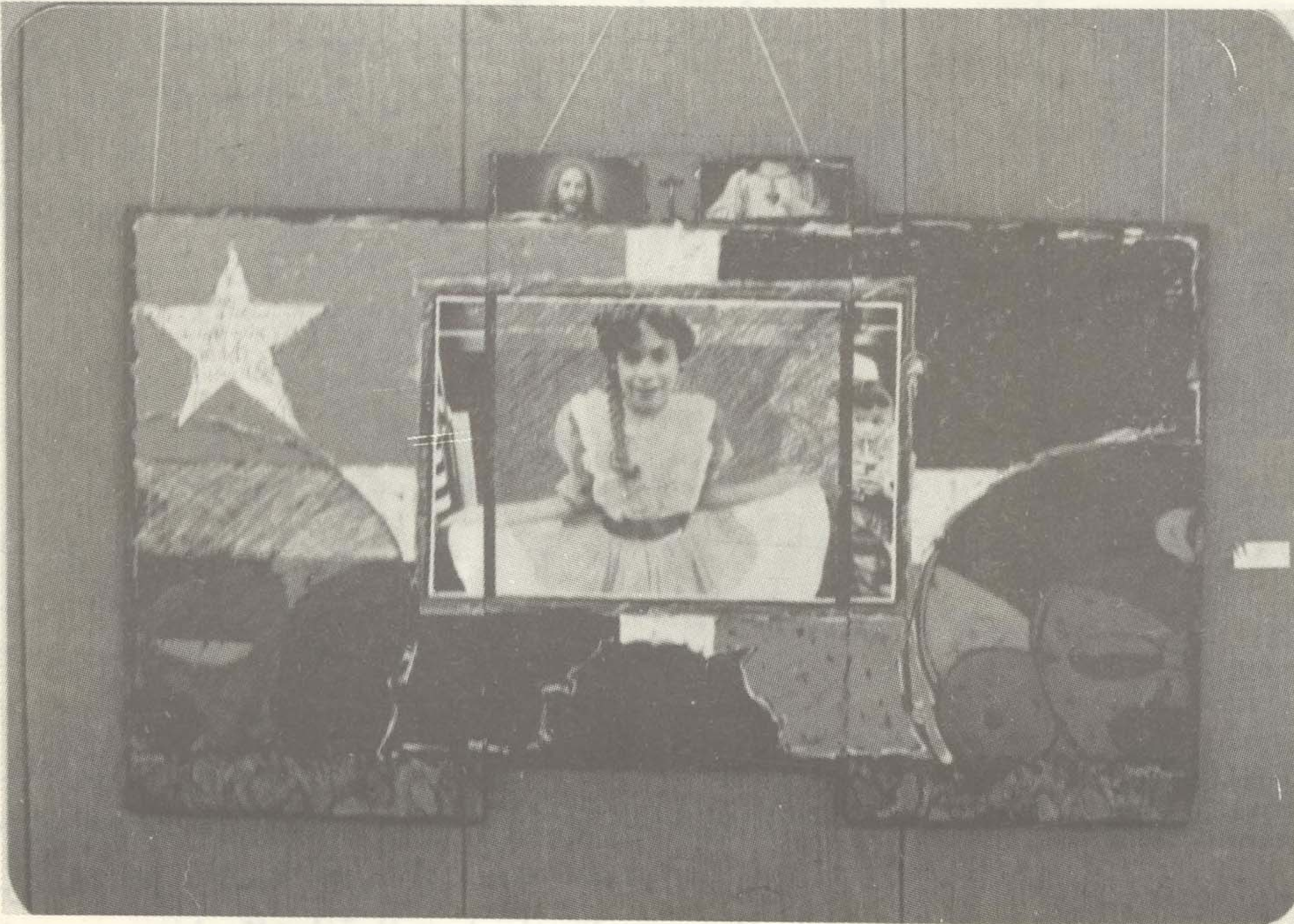


مآسي البشرية في الحرب

انه فن (الجو المحيط) او (فن الموضوع) ، وهي فنون تخلت عن الرسم التقليدي نحو تنظيم الاشياء ضمن الفراغات ، أو لجأت للاشخاص أو المواد المختلفة، وهكذا التقت مع الكثير من المظاهر الفنية القديمة عند الشعوب الافريقية،او الاسيوية التي تحتفل بالخصب، او تمثل العبادات التقليدية فيها ، والتي يختلط فيها المسرح بالفن التشكيلي ، وهناك اشكال من التعبير الفني يعتمد على اعادة تصوير الاحداث الهامة ، رغبة في حلها او ابعادها .



لوحة مكسيكية صنعت من مواد جاهزة



اضافات خارجية على اللوحة من الاعلى والجانبين

وهكذا نرى وجه التمرد في المعرض ... يعتمد الى حد بعيد على الوسائل الاكثر حداثة ، والتي تعتمد في مصادرها على أساليب فنية تقليدية لدى شعوب القارة الافريقية ، أو الامريكية اللاتينية ... وقدم الفنانون الكوبيون الاشكال الاكثر جراة وتحررا ،واصالة وتفردا ، والتي قدمت المضمون السياسي والاجتماعي.

لكن كيف يمكن تبرير هذه الاشكال الفنية .. من وجهة نظر نقدية ، وخصوصا اننا ورثة لجماليات فنية تربط التعبير الفني السياسي بالشكل الواقعي من التعبير ، وقد قرأنا البحوث المختلفة التي جعلت الاشكال المجردة من الفن و (البوب) و (الاوب) وغيرها من الاشكال هي ورثة للشكل المنحدر من



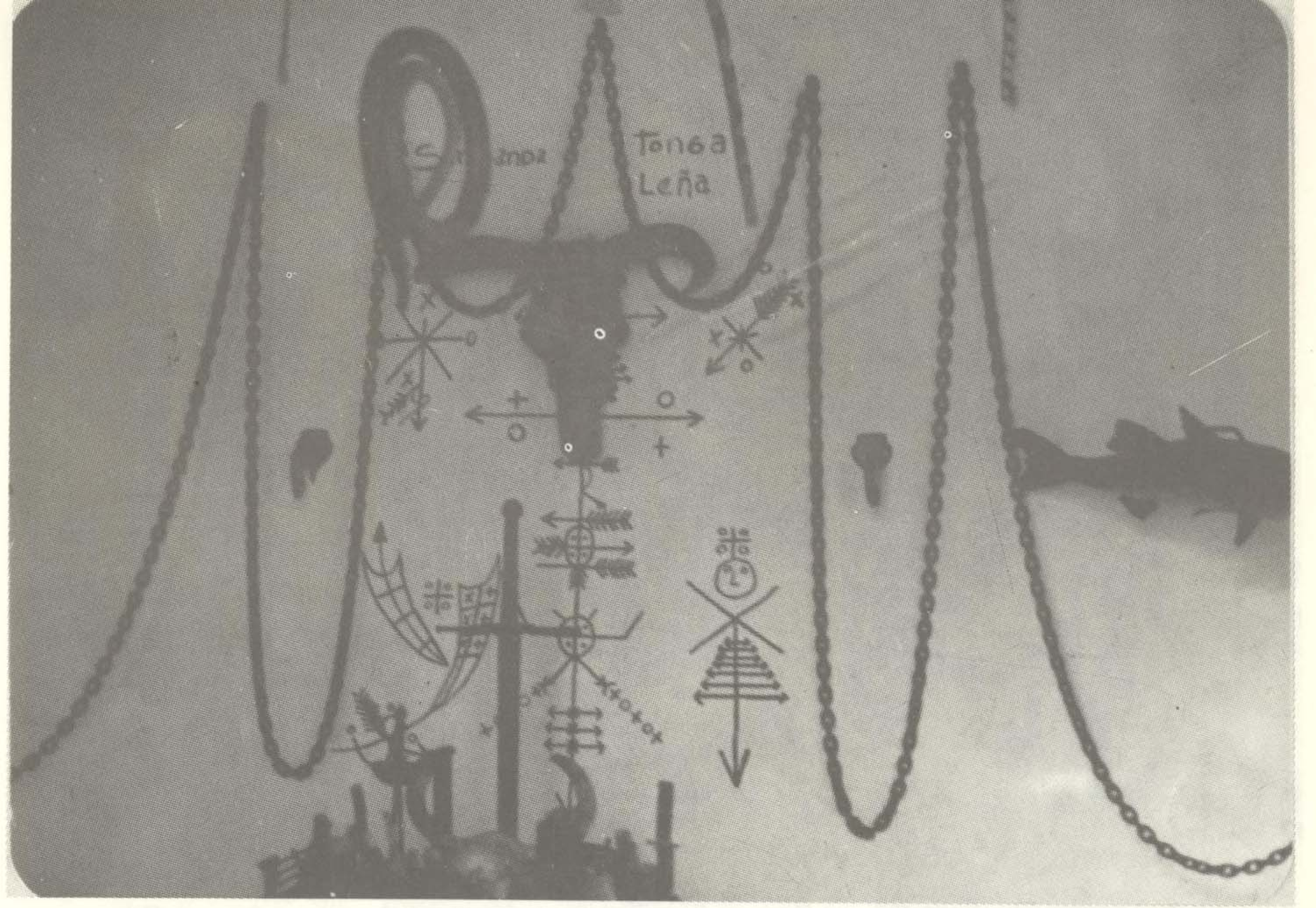
في متحف الانسان في هافانا .. رسم على شجرة

الرأسمالية المعاصرة وما قدمته من صياغات شكلانية وعبثية .

ان من الواضح ان هذا النقد الذي وجه الى الاشكال الفنية الحديثة ، والذي تتلمذ عليه الكثير من النقاد ، سوف يقف حائلا بيننا وبين امكانية استخدام كل الاشكال الفنية المتاحة للانسان للتعبير عن المضمون، وان مكان الاستفادة من كل شكل فني لخلق (فن المستقبل) ، وان الكثير من الاشكال الفنية التي يستخدمها الفن الاوربي المعاصر هي من دول العالم الثالث ، اذا بحثنا عنها ، لكن الاوربي سخرها لخدمة اهدافه ، ومن الممكن ان يستخدمها الفنان في العالم الثالث ، ويعود الى مصادرها الاساسية ، ليعيد تقويمها ، ويعيد استخدامها لتخدم اهدافه .

وهكذا بدأت مرحلة جديدة في تاريخ النقد الفني ، ترافقت مع معرض (هافانا) لتبديل الكثير من المفاهيم النقدية ، والمسلمات المعروفة ، وذلك لنتوصل الى حقيقة وهي أن كل اشكال التعبير الفني تصلح للتعبير عن المضمون الانساني ، وأن حرية التعبير الفني ضرورية جدا ليفسح المجال أمام الفنان ليفتش عن أسلوبه الخاص ، وان العودة لتراث الانسانية الفني (كله) ... سوف ليغني الحركة الفنية العالمية بالكثير من الصياغات ؟

ولم تتوقف أهمية لقاء (هافانا) الدولي عند هذه التعديلات الثورية على أهميتها البالغة ، ولكنه تجاوزها حين أصبح مركز (ولفردولام) مكانا لتوثيق فن العالم الثالث ولتبادل التجارب والخبرات الفنية، والتعرف على هذا الفن الذي بدأ يأخذ أهمية كبيرة ، وهكذا سيصبح هذا المركز حجر الزاوية الاساسي في



في متحف الانسان في هافانا
رسوم جدارية للوحة قديمة

استمرار عملية تفاعل تجارب الفن التشكيلي في العالم الثالث ، ولسوف يسعى الى تقديم هذا الفن للعالم على نحو علمي ، وذلك لكسر طوق العزلة المفروضة على هذا الفن واعادة الاعتبار لكثير من أعلامه الذي حجبهم النقد الفني الغربي ، ومنع نشر فنهم لمجرد أنهم يقدمون ماهو انساني وخاص ،وله صلته بالمعارك النضالية التي تخوضها شعوب العالم الثالث .

وماذا استفدنا من معرض (هافانا) ، وما هي الدروب المستخلصة من تجربة الفن في العالم الثالث التي قدمتها / هافانا / ؟

اولا : ان في الولايات المتحدة تجارب فنية لها لها لغتها الفنية المتطورة ، والمتمردة على الصيغ التقليدية ، والتي تناحر حركات التحرر في العالم الثالث ، وقد كرمت في المعرض ، عن طريق اقامة معرض كبير لها ، نظم في صالة مستقلة ، وقدم (٢٠) فنانا رافقوا الشروح المختلفة عن اعمالهم المعادية للولايات المتحدة وسياستها .

ثانيا : لقد تحولت تجربة مَعرض (هافانا) الى تظاهرة فنية ضخمة ، وذلك حين نظم / ٣٠ / معرضا هاما في العاصمة الكوبية ، وازدحمت الصالات باللوحات المختلفة ، منها معرض قادم من (الهند) ، ومنها ماهو أفريقي ، أو أمريكي لاتيني ، ورفدت هذه المعارض... المعرض الاساسي بالاعمال المختلفة التي تدل على أن التظاهرة الفنية الامريكية اللاتينية تملك من المقومات والتجارب ما يجعلها قادرة على الوقوف على قدميها .

ثالثا : ومن الاساليب الهامة التي لجا اليها المشرفون على المعرض ، والتي جعلت المعرض تظاهرة جماهيرية ، هي لجوء المشرفين عليه الى (الموسيقى) ، و (الموسيقى الراقصة) ذلك لاننا نرى الموسيقى تصدح في المعرض ، او في ساحة امامه ، وسيرقص الناس على الانغام الموسيقية ، وهكذا يرتفع عدد الزوار الى الآلاف المؤلفة ، واصبحت زيارة المعرض غنية تتيح لك المشاهدة والاستماع .

واخير ... وبعد مشاهدة معرض (هافانا) الدولي لدول العالم الثالث ، وما راينا من تجارب فنية ومن اساليب مبتكرة ، نستطيع القول بان مستقبل الفن التشكيلي في العالم الثالث سيحقق الكثير من الاحلام ، ولسوف يكون تمردا حقيقيا على الاشكال الفنية المعروفة ولسوف يكون (معرض هافانا الدولي) و (مركزا ولفريدو لام) في (هافانا) المثلان المتطوران لتنظيم فن العالم الثالث وتقديمه للعالم ضمن رؤية جديدة لها طابعها الثوري والانساني والمتطور .

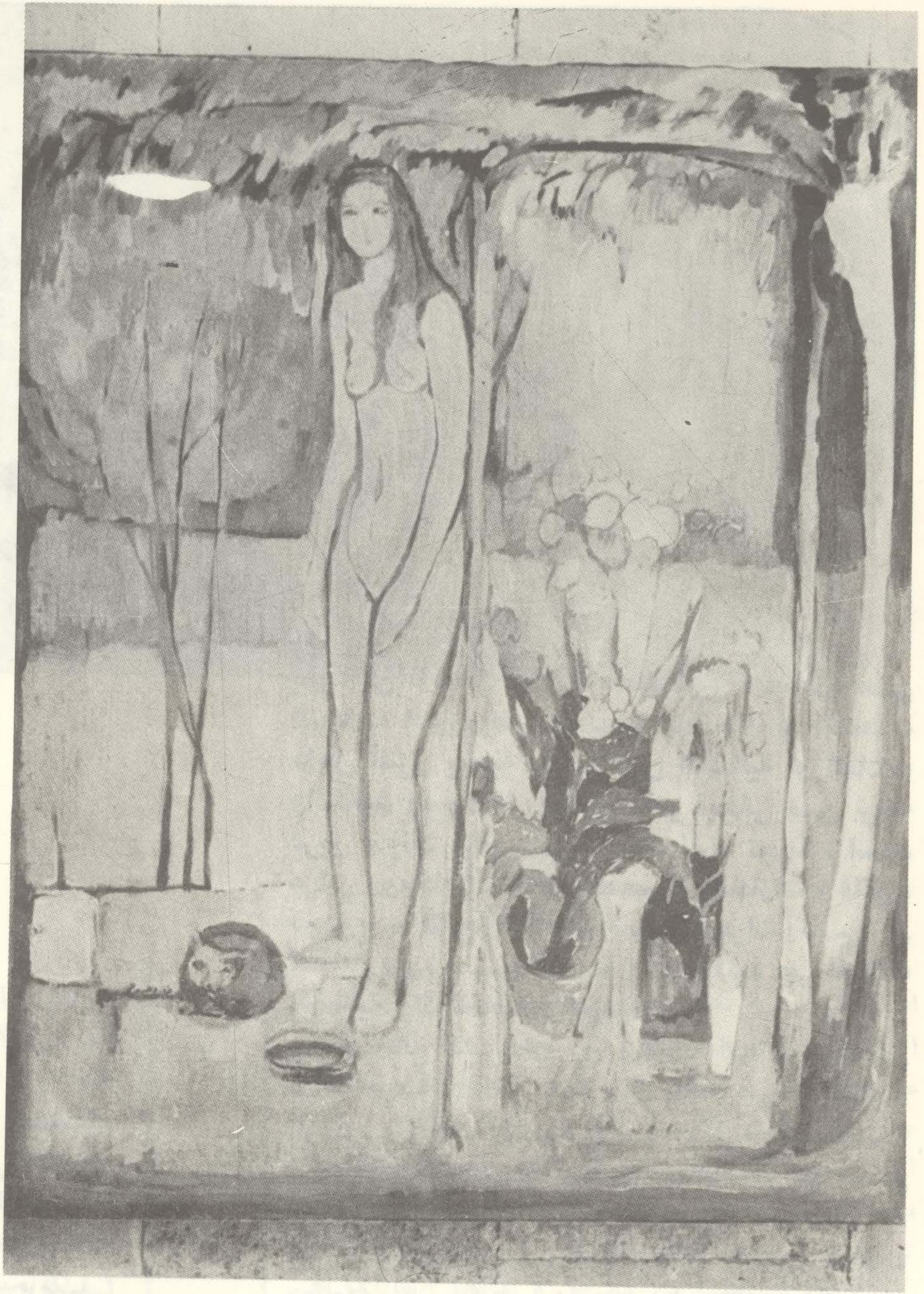
فائق دحدوح

خليل صفية

« فائق دحدوح » فنان قادم من ازقة دمشق القديمة المشبعة برائحة الياسمين وعبق النارنج والليمون ، والضاربة في عمق التاريخ ، اصالة ،وتراثا استمر الى يومنا هذا داخل المنزل وما بقي من احياء قديمة لم يصلها المد الاسمنتي المستورد ، يرسم « فائق » دمشق القديمة كعمارة وكانسان ، يدخل الى ما وراء الجدران العتيقة والجميلة . يقتحم الابواب والنوافذ الخشبية المزخرفة ، يتصيد صبية ، قطة « ياسمينة » ، يرسمها بعذوبة ، ويلونها برقة وشفافية ، مؤكدا جمالية عالم منغلق على ذاته ، الا ان ابن الواقع وحده القادر على استشفاف اسراره.. عاداته وتقاليده وصياغتها من جديد بما يتلاءم واحاسيسه وعواطفه وانفعالاته .

كثيرون هم الذين صوروا دمشق القديمة ،تباينت الدوافع وتنوعت واختلفت الانجازات ، الا ان معظم ما ظهر من نتاج وعبر مختلف المراحل التي مرت بها الحركة الفنية ، كان يدور حول المظاهر المعمارية الخارجية ، وعبر الافادة من الصورة الضوئية ، اي بعيدا عن الانفعال بالحياة ، بالموضوع ، ونادرة هي التجارب التي ربطت العمارة بالانسان او اقتحمت داخل المنزل بمحبة بحثا عن الجمالية او العادات والتقاليد وصولا الى تعميق ماهو ايجابي من تراث عريق ، ونقد ماهو سلبي ، وهنا نذكر تجربة (اسعد عرابي) ومحاولات (على الحمصي) وانجازات (فائق دحدوح ، الانجازات التي تميزت بجرات كبيرة في التعامل مع (دمشق القديمة) مع التاكيد على المواقف الجمالية والاجتماعية والقومية .

في مطلع الستينات وفي (ثانوية امية) بدمشق برزت موهبة « فائق » كرسام متمكن من (الخط) الرسم ، وخلف موهبته لرسم الوجوه الشخصية بشكل اكاديمي مع التأكيد على مطابقة الرسم مع الاصل ، وفي حال عدم توفر (الموديل) كان يعمل على تكبير الصور الضوئية ونسخ لوحات الفنانين العالميين وخاصة الكلاسيكيين ، وكان يتناوب مع صديقه الفنان (أسعد عرابي) الجوائز الفنية التي كانت تخصصها (ثانوية أمية) كل عام عبر معرض جماعي لطلابها ، وفي السنوات الاولى من الدراسة في (كلية الفنون الجميلة بدمشق) نال (فائق) اعجاب أساتذته لقدرته أو لقل مهارته في رسم (الوجوه) والاعتماد على لغة الخط وتنويعاته ، والرماديات بدرجاتها اللامتناهية ، وانعكس ذلك في تجاربه التي اعتمد فيها على أقلام الفحم ، وفي تلك الفترة ، مطلع الستينات ، كان (لؤي كيالي) قد أتم دراسته في (روما) وعاد الى (دمشق) ليعمل استاذا في (كلية الفنون الجميلة) ويبرز في الوسط الفني كرسام بارع في تصوير (الوجوه الشخصية) حقق شهرة كبيرة لازمته الى أواخر حياته .



فتاة وأشجار.. فائق دحدوح

وكان من الممكن أن يستمر (فائق) في تلك المرحلة في تعميق الموضوع الذي بدأ به وهو (الصور الشخصية) وصولا الى الشهرة التي وصلها (لؤي) عبر نفس الموضوع ، وعودة الى معارض الربيع والخريف ، التي أقيمت في الستينات والى اللوحات التي شارك بها (فائق) تؤكد ما أشرنا اليه من موهبة متميزة ، وقدرة كبيرة على تصوير الوجوه ومحاكاتها بمنتهى الدقة والتفصيل ، وكما (لؤي) كذلك (فائق) حاز على اعجاب النقاد والفنانين لمهارته في تصوير الوجوه الشخصية ، وما يتمتع به من امكانات خطية كبيرة تفتقر لها العديد من تجارب جيله والاجيال التي عاصرها وجاءت بعده ، الا أن (فائق) لم يستمر في ذلك (الاتجاه الواقعي) وفي تلك الموضوعات (الوجوه) الا أن بصماته كرسام واقعي تركت أثرها في أكثر الاتجاهات الفنية إشكالية ، وهي الاتجاهات الواقعية ، فقد كانت الامكانات الخطية المتينة ، وما زالت في تجربته الخلفية المتماسكة لفنان ملك الواقع ، وحاكاه ثم قام بتحويره وصياغته على طريقته الخاصة .

وكان (فائق) دائم الرفض ، أو لنقل لم يكن راضيا لما يحققه من انجاز ، وعاش حوارا حادا بين ذاته المشبعة بالواقعية ، والوسط (الفني التجريدي)

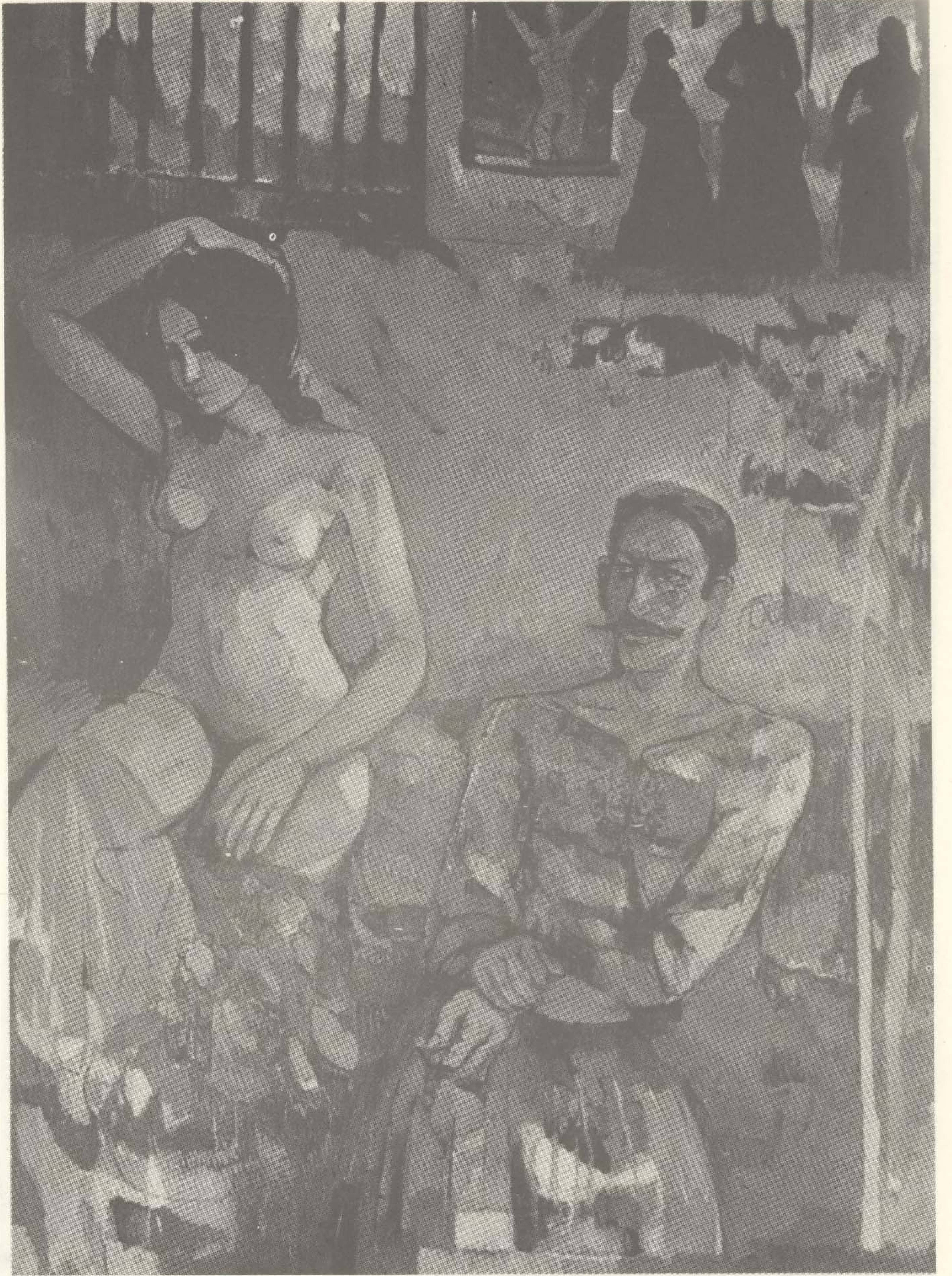


نافذة لها أربع فتحات

الذي ساد تجارب معظم الفنانين في النصف الاول من الستينات ، وكان السؤال الذي يطرحه على نفسه دائما هو ؟ هل استمر في ممارسة اتجاه واقعي محدد ؟ هل انخرط في الحداثة التي فهمها جيل الستينات عبر التجريدية ؟ وعبر تأثيرات (لاريجينا) الذي عمل استاذا لعدة سنوات في (كلية الفنون الجميلة) وترك أثرا على التجارب التجريدية ، وساهم في تحول بعض الفنانين من الواقعية والتعبيرية الى التجريدية والامثلة كثيرة لسنا بصدد البحث فيها الآن .

هذا الصراع بين (الاتجاهات الواقعية) و (الاتجاهات التجريدية) ترك أثره في تجربة (فائق) خلال سنوات الدراسة في الكلية ولعدة سنوات بعد التخرج « درس في كلية الفنون الجميلة » ما بين عامي (١٩٦٢ ـ ١٩٦٦ م) ، وها هو يقول حول تلك المرحلة الحرجة في تاريخ تجربته الفنية :

ـ [كنت أسير بخطى بطيئة لكنها ثابتة بسبب التأمل العميق ، والحوار الداخلي ، الذي ينتهي دائما برفض جميع ما أنجزته لأبدأ من جديد ، الى أن جاءنا الاستاذ (لاريجينا) الفنان الايطالي الذي عمل مدرسا في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وقد أوقفني على حافة هاوية ، فاما أن انخرط فورا في تجريدية هو وريثها ، واما أن أعتبر نفسي فاشلا ، ووقعت فعلا



عائلة

في ازمة ، لم اخرج منها الا بعد تخرجي بعدة سنوات عندما لجأت الى بيئتي ، طفولتي التي عشقت شمسها المنعكسة على خضرة الأصص الموزعة بعفوية حول بحيرة تنثر رذاذاتها القزحية باستمرار ، ومررت بمرحلة تنقلت فيها بين أسلوبين تجمع بينهما الوان واحدة تتميز بكثافتها ، فاما أن يحتل اللون الواحد مساحة كبيرة يجاورها لون آخر متناغم ، واما ان أعجن عدة الوان مع بعضها على اللوحة مباشرة ، وعلى مساحة تأخذ الاشكال فيها القسم الاكبر من اللوحة باعتبار هذه المساحة شريحة من بلادي يؤطرها اطار ياخذ لونا متميزا عنها ومتناغما معها .] وهكذا وجد (فائق) خلاصة الجمالي والتعبيري في البيئة التي عاشها في المنزل الدمشقي القديم ، الذي شهد طفولته محققا له مخزونا بصريا وانفعاليا وجماليا ما زال يترك بصماته الواضحة الى مرحلته الحالية .

ومنذ تلك المرحلة بدأ (فائق) في معالجة دمشق القديمة ، وبصيغة واقعية متميزة بالوشائج المتنوعة ، من تعبيرية ووحشية وشاعرية وغنائية ، وبالحالات التي يعيشها الفنان ويطرحها عبر أحاسيسه وانفعالاته وعواطفه ، لذلك كله رفض التقسيمات المدرسية لمفهوم (الواقعية) وذلك حين قال لنا : [انني ضد التقسيمات المدرسية في الفن ، وعليه فأنا أرى أن كل عمل تتحقق فيه الهوية المحلية هو عمل واقعي ، وقد أختلف مع الكثيرين في هذا الرأي ، الواقعية هي



فتاتان وقطة

الصدق والاصالة وانعكاس الروح المحلية في العمل الفني ، أنا ضد اللقطة العابرة والوقفات المتشنجة وسطحية الصور الفوتوغرافية ، اني اعتمد على ذكرياتي ومطالعاتي لتراثنا ، في سن مبكرة أكثر من اعتمادي على مكتسباتي الحالية ، الواقعية في الفن هي الواقع مضافا اليه الفنان كما يقول (بيكون) ، وانا أرسم بعفوية متمرسة أكثر الذكريات رسوخا في نفسي] .

وهذا يعني أن (المرحلة الثانية) في تجربة (فائق) قد اعتمدت أساسا على المخزون الجمالي وعلى ذكريات الفنان ، طفولته وحياته في الاحياء الدمشقية القديمة ، لذلك كله نرى التأكيد على الموضوعات الانسانية ، على الحياة الشعبية الدمشقية [العائلة ـ الرجل والمرأة ـ الطفل ـ باحة الدار ـ القط ـ بحيرة الماء ـ شجيرات الليمون والياسمين ـ أصص الورد والفل ـ النوافذ الخشبية ذات الالواح الزجاجية المعشقة بالالوان والزخارف] ، وهكذا اقتحم (فائق) المنزل القديم أو على حد تعبيره صور ذكرياته وأكثرها رسوخا في نفسه ، ولقد تركت هذه الذكريات أثرا كبيرا في تجربته ، فعرف كمصور ربط المنزل بالانسان ، بالعائلة ، بالمرأة ، بالطفل ، بالقط ، بموجودات المنزل الدمشقي القديم ، ولأنه عاش داخل المنزل ولم يكن متفرجا ، سائحا ، عابرا ، فقد صوره من الداخل وبكثير من العشق والمحبة ، وانعكس كل ذلك في خطوط لينة تنساب برقة لتشكل عناصره الانسانية والحيوانية والنباتية والمعمارية ، وفي ألوان متناغمة ،



أشكال متطايرة

رقيقة ، شفافة ، مشبعة بالضوء ، وبذلك عكس ابداعيا وبأسلوبه الخاص الحياة اليومية داخل المنزل ، القط الذي يجلس بوداعة تحت الشمس والياسمينة ، التي تنشر نفسها على جدران المنزل وأصص الورد التي تزين النوافذ وباحة الدار ، والعائلة في لحظة استراحتها ، والمراة التي تحتضن طفلها والرجل الذي يمثل سلطة المنزل والصبية التي تطل من خلف النافذة رغبة في الاتصال بالحياة خارج المنزل ، وهكذا صور (فائق) تفاصيل الحياة اليومية بكل متناقضاتها (سلطة الاب ـ حنان الام ـ براءة الطفل ـ عذوبة الصبية ـ الأنوثة ـ الرجولة .. الخ) ووصل الى مرحلة النقد الاجتماعي حين أكد على تسلط الرجل وليس سلطته كرب عائلة فقط ، ووجد في المرأة ما هو ايجابي وما هو جميل ، فصورها كأم تحتضن أطفالها وكصبية تحلم بحبيبها ، وكعجوز تعيش ذكريات متناقضة ، وفي هذه المرحلة تنوعت المشاهد والعلاقات الجمالية والتعبيرية والرمزية ، التي صاغها في مشاهد تركيبية متميزة ، فتارة نرى المراة عبر نافذة الدار ، وتارة أخرى نراها كجزء من المنزل ، من مساحة الجدار ، وفي بعض الحالات تطل علينا بمعزل عن المنزل ، وعلى خلفية لونية تتناقض مع كتلة الجسم أو تتناغم معه ، وتطور تعبيره باتجاه الرمز ، بحيث أصبحنا نرى في صورة (المراة) رمزا لدمشق القديمة تارة وللوطن تارة أخرى .

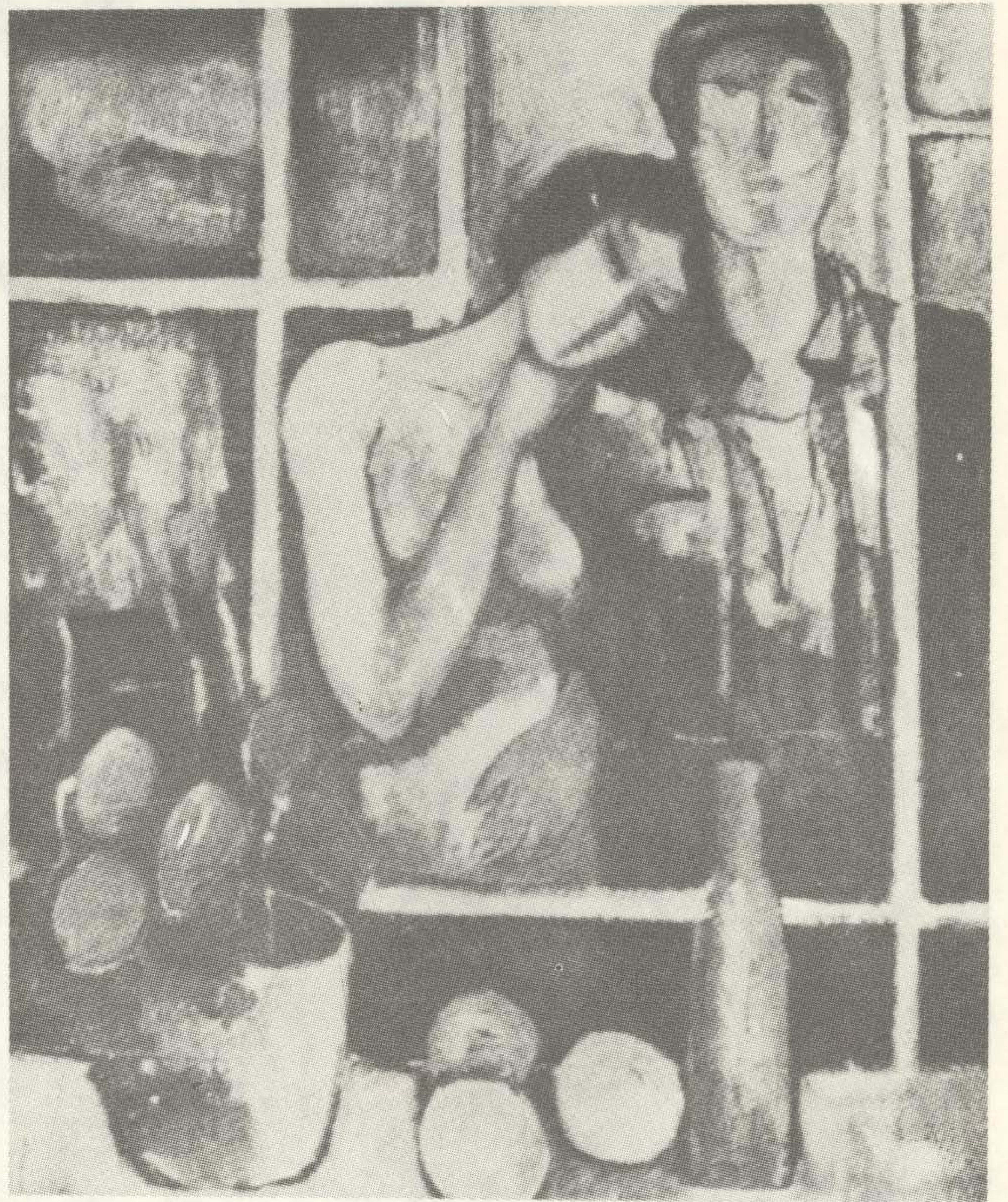
واصبحت (المراة) العنصر الاكثر اهمية في تجربته الفنية والاكثر حضورا واشكالية ، ففي استخدامه لهذا العنصر الذي استمده في بداياته من



١ امرأة وطيور

دمشق القديمة ، وصل الى أكثر من رمز ودلالة تعبيرية وقيمة جمالية ، فاذا درسنا ((المرأة)) وخاصة (العارية) تكشف لنا نماذج جمالية أنثوية متنوعة (بدانة ـ نحافة ـ رشاقة) ، وحالات انسانية مختلفة [رقة ـ عذوبة ـ شفافية ـ حزن ـ الم ـ تمزق ـ معاناة ـ وحدة ـ توحد ـ غربة] وفي كثير من الاعمال تتداخل الاساليب في شكل جمالي منسجم مع نفسه ، ومع الحالة الانسانية التي يسكنها ، ويطرحها كمحتوى على صلة بذات الفنان ، وذكرياته من جهة ، وبالواقع من جهة أخرى ، ففي لوحة تمثل ((عائلة)) استخدم العاري في شكل المرأة والرجل والطفل وعمل على تحوير الكتل البشرية وتضخيمها واعتمد على (الوان حارة) و (بضربات لونية) متتالية تكشف عن انفعال شديد بالعناصر المرسومة ، أما التحوير والتضخيم فكشف عن

تعبيرية متميزة أراد من خلالها أستشفاف أعماق عناصره الانسانية ، واخراجها الى السطح عبر الجسم العاري والمبالغة في التعبير ، في الوجه كما في العيون وحركة الجسم ، وزاد ، على هذه الشدة في التعبير ، حرارة حين استخدم الاحمر ومشتقاته ، وعلى خلفية لونية باردة زادت من بروز الاجسام التي تعامل معها بأعماق النحات لا الرسام ، الا أن هـذه الخصائص مجتمعة ، تكشف في النتيجة عن رغبة عارمة في تجاوز المظهر الخارجي الفيزيائي للجسم ، تماما كما في تعامله مع (دمشق القديمة) وتجاوز الجانب التسجيلي الذي رفضه ، وهدمه ليعيد صياغته من جديد عبر تكوينات متنوعة البناء والجمالية . وفي لوحة أخرى نرى التناقض بين العجوز التي ترتدي الزي الدمشقي التقليدي والفتاة العارية التي تداعب القط الذي أصبح



رجل وامرأة



دمشق القديمة

جزءا من موجودات المنزل ، ونرى اغصان الياسمين والورد تحيط بالفتاة على شكل قوس جميل مزهر ، وفي الخلفية تطل على مساحات لونية تشكل بقايا من جدار عتيق .. الا ان الالوان المستخدمة في الجدار كما في جسم الفتاة ليست ألوان الواقع الفيزيائي . انها الوان نابعة من ذات الفنان وتشكل مجتمعة وحدة متجانسة تنوس بين الاخضر المصفر والازرق المخضر .. اي عجينة لونية خاصة فرشها على بقايا من ضوء أصفر خافت وتوشيحات حمراء تتسلل عبر النوافذ الخشبية المتنوعة ، وفي احدى اللوحات تناول المرأة العارية النحيفة والطويلة ذات الوجه القريب من النموذج الجمالي اليوناني القديم ، وصورها الى جانب اصص الورد التي امتدت الى الاعلى لتفرش ظلالها على الجسم الجميل المعبر ، والى جانب المرأة جلس القط بكل وداعة ورقة ، وفي الاعلى نطل على عصفورين في حالة غزل ، وكل ما يحيط بهذه العناصر من ألوان ، وزهور ، وورد ، واشياء يساهم في تشكيل عالم جمالي استمد (فائق) جذوره من طفولته وبناه من جديد كما يريده ان يكون أو كما يحلم به . عالم جديد لا يرصد حياة يومية بقدر ما يصور حلما بحياة اكثر جمالية وشفافية وعذوبة ، حياة تعج بالجماليات الشكلية واللونية ، وكاننا أمام حديقة مزروعة بالالوان والزهور والورد ، أو لنقل أمام عالم من البهجة والمتعة والفرح ، ففي هذه اللوحة التي تشكل واحدة من مجموعة لوحات يصوغ (فائق) الجانب الجمالي من ذكرياته ، ويضيف الى جمالية الذكرى ، جمالية الحلم بواقع مستقبلي اكثر جمالا ورونقا ، وتبقى الجذور ممثلة في عناصر المنزل الدمشقي القديم من عمارة وانسان وحيوان ونبات ، وتبقى الذكريات المصدر الاساس الذي يشكل جمالية هذه المجموعة من اللوحات .

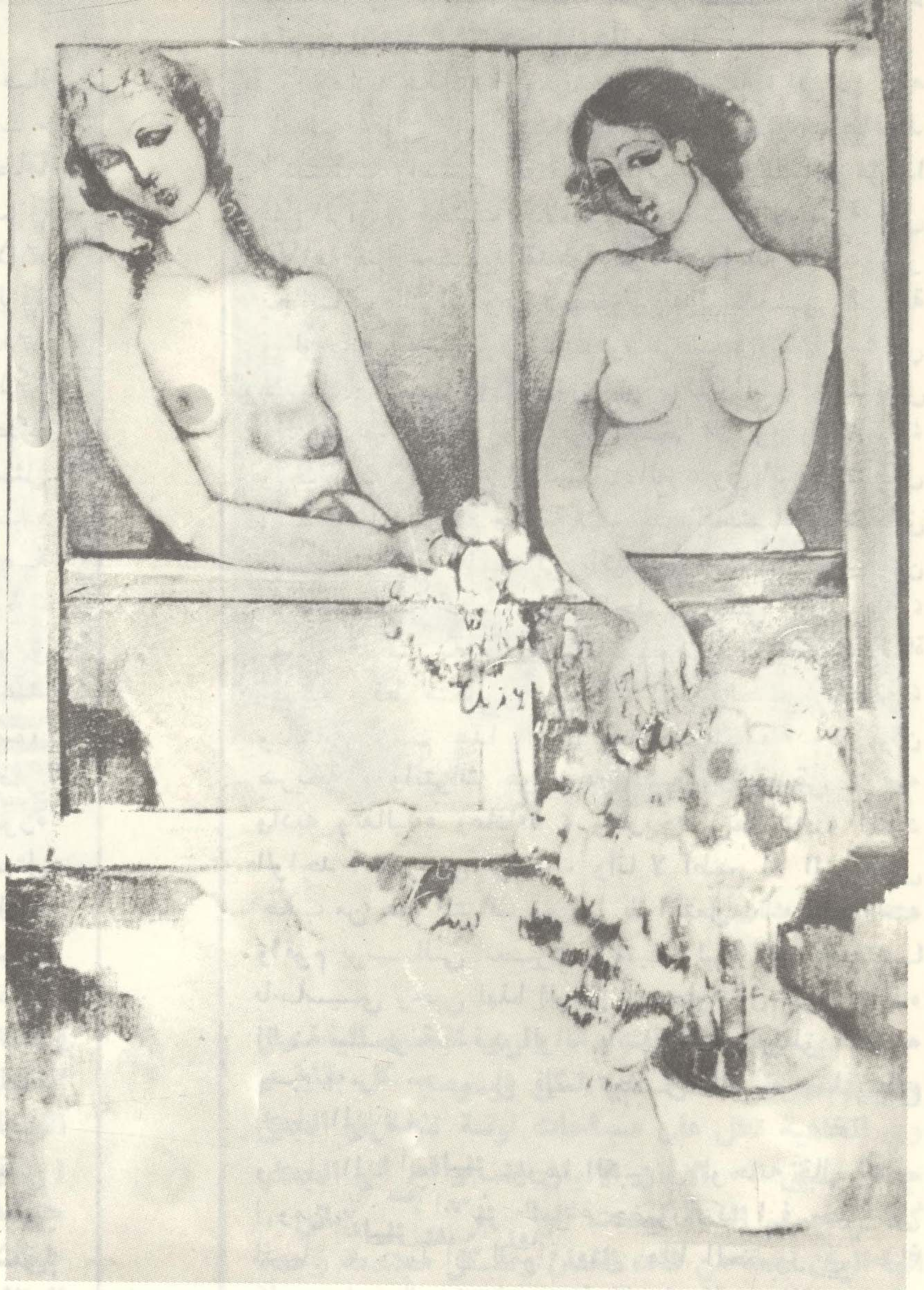
وفي مجموعة اخرى من اللوحات نرى اللقطة القريبة ، تماما كما في التصوير الضوئي والسينما ، لكن عبر جماليات التصوير الزيتي ، ونرى المشاهد المتتالية الموزعة على مساحات هندسية ، أو المتداخلة كلون وكعناصر تشكل موضوعا او عدة موضوعات ، ونرى جذور المساحات الهندسية في النافذة الخشبية القديمة ، ففي لوحة شكلها عبر اربعة مربعات نرى ستار النافذة الابيض في المربع الاول وفي الثاني (اصص الورد) وفي الثالث (صبية جميلة عارية) و (قطة) في حالة انسجام وفي الرابع يطل الصبي الذي يحتضن عصفوره ، وكل عنصر من عناصر اللوحة يمارس وجوده ، حياته منفردا ، ويطرح حالة انسانية محددة ،

وتظل المرأة كما القطة العنصر الاكثر جمالا وعذوبة رغم الحزن المسكون في الوجه وفي العيون الفائرة .

ووصل « فائق » في هذه المجموعة الى تقديم حياة متكاملة ، ففي احدى اللوحات التي وزعها على سبع مساحات هندسية ، نرى الرجل الذي يمثل التسلط ، وقد صوره الفنان بتعبيرية تكشف عن شيء من البشاعة الداخلية ، والى جانبه نرى الجمال الحزين ممثلا في (الفتاة العارية) وفي احدى المساحات يبرز الطائر الذي يعانق (الشمس) كرمز للانعتاق والخروج من دائرة الهندسية ، وفي مساحة تشغل أعلى اللوحة تطل مجموعة من (العاريات) وفي الخلفية يبرز الرجل العاري ، وكأننا أمام مشهد من المشاهد التي تمثل (الجواري) في زمن الملوك والسلاطين ، كل هذه المتناقضات تحمل ما هو ابعد من القيم التعبيرية والجمالية ، لانها تكشف أخيرا عن نقد اجتماعي واضح ، وعن رفض لقيم ومفاهيم قديمة متوارثة ، وعبر طريق جمالي رمزي غير مباشر ، وهكذا لا يقف (فائق) عند حدود رصد ما هو جميل من ذكريات ، لكنه يصور أيضا العلاقات الاجتماعية المتنوعة ، يكرس الايجابي منها ويرفض أو ينقد السلبي ، ويعكس عبر صورة المرأة الرمز مختلف القيم والمضامين ، ففي لوحة تمثل (عائلة) نرى امرأة ورضيعها ومجموعة من الاطفال ، والشباب وعدة قطط ونرى التأكيد على المرأة كرمز للأمومة والعطاء والبذل ، وحين صورها عارية ذات أثداء كبيرة ، وقد احتضنت الطفل الذي يرضع أشار بذلك الى حجم العطاء ، العطاء الكبير ممثلا في الاثداء الكبيرة ، وأضاف الى محتوى العطاء محتوى الحنان حين صور وجه الام وقد مال بحنان على الرضيع والعيون التي تشع محبة ، **ترى هل نقول ان (فائق دحدوح) مصور العائلة ؟ أو نقول انه مصور دمشق القديمة ؟ أو الجماليات التراثية الشعبية ؟ انه كل ذلك مضافا اليه الموضوع القومي الذي طرحه عبر عدة لوحات وفي مختلف المراحل التي مرت بها تجربته الفنية وهنا نذكر لوحة (ناس تحت الشمس) التي خلد فيها الحياة الشعبية وقدرة الانسان العربي على المواجهة والصمود والانتصار ، فها هي شخوصه تقف بصلابة لتتجاوز محنتها ، ماساتها ، آلامها ، وصولا الى النصر ، ومن الجدير بالذكر ان اللوحة رسمت بعد نكسة حزيران وهي من اللوحات النادرة التي ظهرت في تلك الفترة وحملت في جوانبها الامل وبعيدا عن (سواد حزيران) ، السواد الذي غرقت فيه العديد من تجارب الفنانين في تلك المرحلة ، وكأن (فائق) قد بشر بتشرين التحرير ، وفي لوحة أخرى تحت عنوان (لبنان ١٩٨٢) صور وجهي الواقع في رموز تعكس المحنة والماساة والدمار والشهداء ، ورموز أخرى تكشف عن الصمود والتصدي والتضحية والفداء وتجدد الحياة رغم حجم المجازر .**

وعاد « فائق » الى موضوعاته المحببة ، الى ذكرياته طفولته ، الى المرأة والنافذة ، الى عناصر بداها منذ الستينات واستمر حافظا لها الى الثمانينات ، مؤكدا على المرأة في مختلف حالاتها وعلى الحياة الشعبية التي اعطاها عبر دمشق القديمة كل اهتماماته ، وها هو يحدثنا عن التراث وعن الحضور الدائم لدمشق القديمة في لوحاته فيقول : (ولدت وترعرعت في بيت دمشقي بسيط وجميل في بساطته ، فيه الماء والشمس والخضرة ، الأصص والزهور وشجر الليمون والنارنج ، وبحيرة ماء في صحن الدار ، ...الخ ، وفي الربيع تتحول أسطحة المنازل الى حديقة تنمو فيها الحشائش وشقائق النعمان ، وانا اطمح الى تأكيد الشخصية المحلية عن طريق معالجة حديثة ، ولا آخذ من عالمي الا ابسطه – نافذة خشبية قديمة ، أصيص في زاوية ، فتاة جميلة ، قط متكاسل ، نباتات نمت بالحب والرعاية ، وبالتالي ارسم هذا العالم بخطوط بسيطة ، والوان صريحة ، والتراث هو وجه الشعب الحقيقي ، فنه وادبه وتقاليده وعاداته ، وتاريخه وتطلعاته ، الفرد الواحد أصغر من تراثه ، وانا لا أطمح الا الى عكس جانب من هذا التراث مع انني لا أفتعل ذلك ، فأنا منه واقوم برسالتي كغيري لأضيف لبنة اليه اعجنها بأحاسيسي وحبي لهذا الوطن ، محاولا أن تكون هذه اللبنة مشحونة بدفء ألوانه وصراحتها ، وتألق شمسه وحرارتها ، وتحمل فيما تحمل ماضيه وما يتطلع اليه] .

وحول المرأة ، وحضورها الكبير في لوحاته قال لنا .
[ومن يقول أن ليس للمرأة حضوراً كبيراً في حياة كل انسان ، وبما ان للمرأة مثل هذا الحضور في حياة كل رجل وللرجل في حياة كل امرأة ، فلا بد وان ينعكس ذلك في العمل الفني والادبي والموسيقى ، المرأة هي الام والجدة والاخت والزوجة والصديقة والحبيبة ولقد ارتبطت المرأة بالارض وصارت رمزها ففيها يكمن سر الخصب والولادة والخلق ، وانا أرى أن المرأة أو اي عنصر آخر عندما يدخل في تكوين اللوحة يلعب دورا يختلف عن الدور الذي يلعبه في الحياة الواقعية ، واذا ما اراد الفنان للمرأة أن تلعب دوراً في لوحته ، كان دورها هذا أكبر مما هو عليه في الواقع اللوحة شكل ومضمون ، اي أنها (بالنسبة لي) معادلة أنجح في حلها عندما انتج عملا فنيا يلقى قبولا من الفنان والناقد الفني والمثقف والانسان العادي ، ولتفسير بعض ما للمرأة في لوحاتي لنأخذ عملين من أعمالي . لوحة (لبنان) ولوحة (رجل + امرأة + قفص) ، في العمل الاول امرأتان ورجل جريح يحملها رفيقه



فتاتان

في المقاومة وطفل ، . والمرأة تقف بجانب الجريح وتضع يدها على رأسه وقد رأيت أن من الافضل الا تكون هذه المرأة عارية لان تفاصيل الجسم العاري قد يشوش على بؤرة اللوحة التي يحملها الجريح ، أما المرأة الثانية على يمين اللوحة والتي تحتضن طفلا رمز الحياة الجديدة وامتداداً للمقاومة رأيت من الافضل ، من الناحية الفنية أن تكون عارية وذلك لعدة اسباب : لانني أريدها ان تكون هنا رمزاللخصب والولادة والعطاء من جهة ، ولان العلاقة التي تربطها مع الطفل ستكون اوثق واجمل من جهة ثانية ولانها تخدم مضمون اللوحة من جهة ثالثة .. الخ أما

اللوحة الثانية (رجل + امرأة + قفص) ، فموضوعها مكانة المرأة عند شريحة من الرجال الذين ارتبطت المرأة عندهم بمفهوم الحريم عنوان اللوحة باسم عناصرها الثلاث ، تحتل المرأة مساحة كبيرة من اللوحة رمزا لاستحواذ الجنس على فكر الرجل والمرأة هنا عارية ممتلئة عارية جميلة تذكرنا بالمرأة في شعر امرىء القيس والنابغة الذبياني ، اي المرأة في التراث، اما الرجل فقد رسمته بثيابه وفي مستوى ادنى وكأن المرأة تجلس على كتفيه رمز فكرة تقض مضجعه ، ويمسك بيده قفصا يسجن فيه عصفورا جميلا بديل المرأة التي يتمنى هذا الرجل ذو الوجه القريب من



قطة وفتاتان

رسم الكاريتير امتلاكها ، ولكن أنى لرجل بهذه العقلية وبهذا الفهم للمرأة أن يروي روحه الظمأى ابـدا لانعدام الحب والاحترام للمرأة الانثى .

المرأة الجميلة لا تخلق عملا فنيا ، وعليه فأن المرأة تدخل في اعمالي اذا كان لها دور في شكل اللوحـة ومضمونها] .

وهكذا تنوعت الحالات الانسانية والموضوعـات والمضامين التي طرحها (فائـق) عبر استخدامه (المرأة) استخداما رمزيا وبتحقيق جمالي تعبيري شاعري ليس بمعزل عن خلفية أكاديمية متينة امتلكها كرسم وتلوين وبناء وقام بتطويرها عبر جماليته الخاصة ، اسلوبه المتميز ورؤيته .

وهكذا نرى في هذه التجربة ما يميزها كواحدة من تجارب جيل (الستينات) مثل (المرحلة الذهبية) في الحركة الفنية في سورية ، ونرى الخصوصية في اقتحام موضوعات عالجها العديد من الفنانين لكن من الخارج لا من الداخل ، « فائق دحدوح » بايجاز هو فنان دمشق القديمة بكل متناقضاتها ، بكل جمالياتها حاضرها وماضيها ، دمشق الاصالة والتراث ، دمشق « العمارة » والانسان .

ثلاثة فنانين من سورية

احمد دراق السباعي

في عام (١٩٦١) اقامت مجموعة من الفنانين التشكيليين معرضا للفن التشكيلي العربي السوري في (بيروت) وكان احمد دراق السباعي احد الفنانين الذين شاركوا في هذا المعرض ، ولفت اسلوبه الفني انظار المشاهدين ، الذين وجدوا فيه شئيا متميزا عن حركة الفن التشكيلي العربي السوري وكانت نتيجة هذا المعرض بداية الاهتمام بتجربة احمد دراق السباعي التي قدمت ما هو خاص ضمن حركة الحداثة الفنية واعتمد على اسلوب بدائي عفوي ، وعلى بساطة مدهشة .

وعلى الرغم من أن أحد لم يدرس الفن في اكاديمية معينة لكنه استطاع ان ينال الاعجاب بصياغته الفنية التي اعتمد على مفهومين أساسيين :

أولهما : الروح الساذجة المعبرة التي ترى الفن على انه تجسيد تلقائي للموضوع على المساحة .

ثانيهما : الاقتصار على لون واحد في اللوحة الواحدة وعلى مشتقات هذا اللون ، وسيطرة الالوان الباردة على كل الاعمال ، وبراعة في تدرج نغمات اللون ضمن المساحات المختلفة .

وكانت تلك هي البداية المشجعة لاحمد دراق السباعي الذي بدأ بعد المعرض محاولة جديدة ترتكز على الاستفادة من عنصرين هامين احدهما (الفن الشعبي) و (فن الاطفال) ، اذا أخذ يستفيد من الرسوم على الجدار القديمة الشعبية ، ويستعين بالصياغة العفوية التي تقدمها الحكايات الشعبية المرسومة بيد فطرية ، هذه اليد البرئية التي تذكرنا في كثير من الاحيان ، بما يرسمه الاطفال وما يقدموه لنا من اعمال ملونة لها عفويتها وسذاجتها ، ونستطيع ان نقول بأن المواضيع التي طرقها (أحمد) في هذه الفترة كنت شعبية الطابع ، او طفولية الاداء ، وأن طريقة التعبير استفادت من نظرة الطفل الى العالم ، التي صقلها الفنان لصبح لوحة معبرة بكل معنى الكلمة .

ولكن كيف قدم أحمد لنا الحداثة من منطلق الفنون الشعبية ، ورسوم الاطفال ، والرؤية الساذجة ؟

واذا أمعنا النظر في لوحة من لوحاته نجده يوزع الاشكال الانسانية والحيوانية على مساحة اللوحة ، لتصبح هذه الاشكال مساحات صغيرة ضمن المساحة الكبرى ، ونرى كل شخص من الاشخاص اصبح منعزلا ضمن المساحة المحيطة به ، وبعيدا عن بقية الاشكال ، وان طريقة التوزيع اعتمدت على المفاهيم الحديثة التي تعتمد على التكرين الحدسي ، اذ تتوازن اللوحة نتيجة ايقاع معين تقدمه ، وهو نتيجة مباشرة للتنفيذ العفوي ، والبرىء .

ويتحدث أحمد دراق السباعي عن هذه المرحلة فيقول :



احمد دراق السباعي ... بيوت

[لقد عشت في حي شعبي ، فاستلهمت كل ما فيه استلهمت البسط الشعبية ، وطبق القش ، وصندوق الخشب ، وجدران الدور القديمة ، بما تحويه من رسوم وزخارف] .

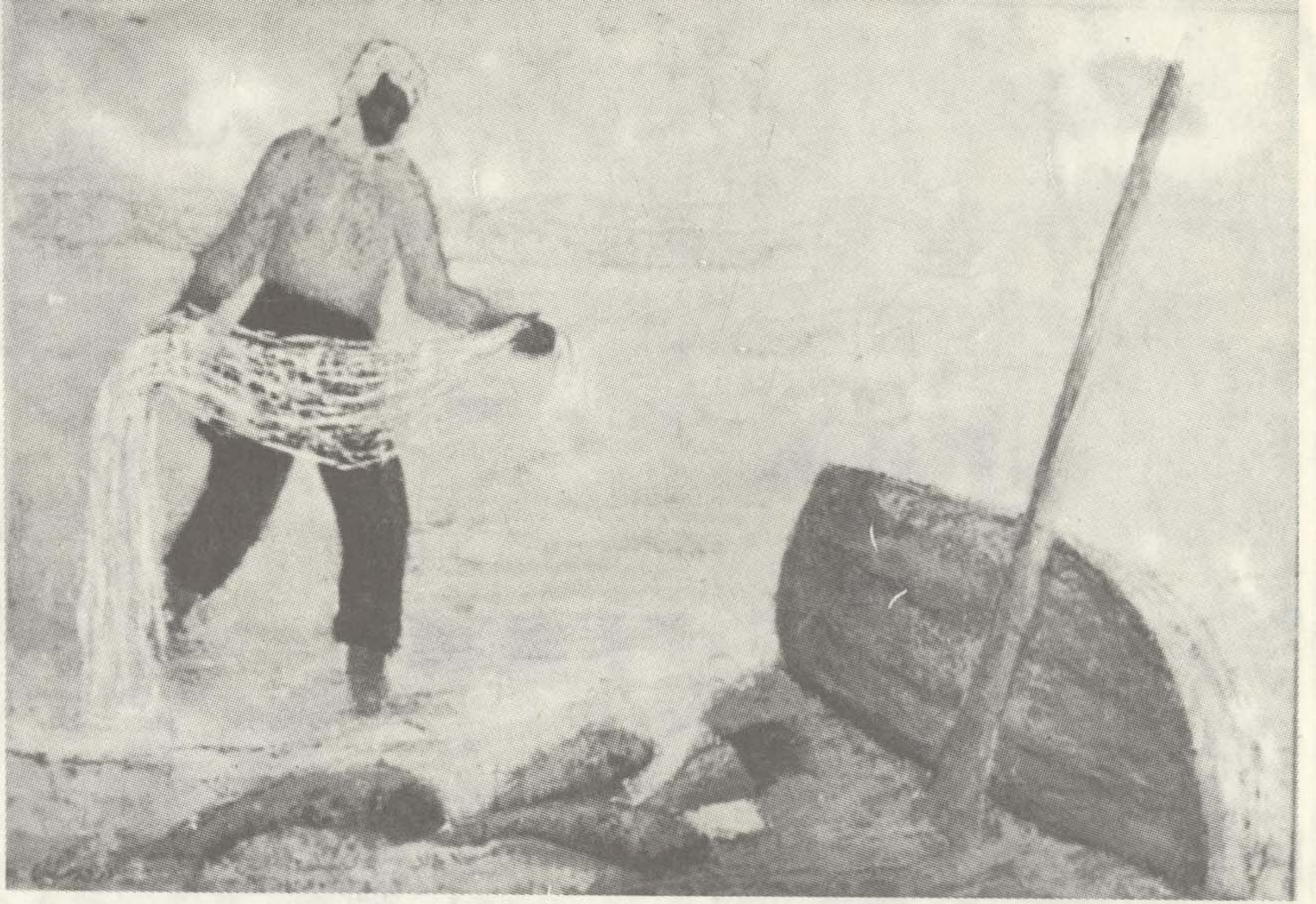
ويضيف قائلا :

[اتخذت لنفسي اسلوبا طفوليا ، حاولت التعبير فيه تلقائيا مستخدما ، في هذه المرحلة ، الحكايا والاساطير ، والرموز الشعبية التي طالما تراءت لي في كل مكان من البيئة التي كنت اعيش فيها تماما]؟؟

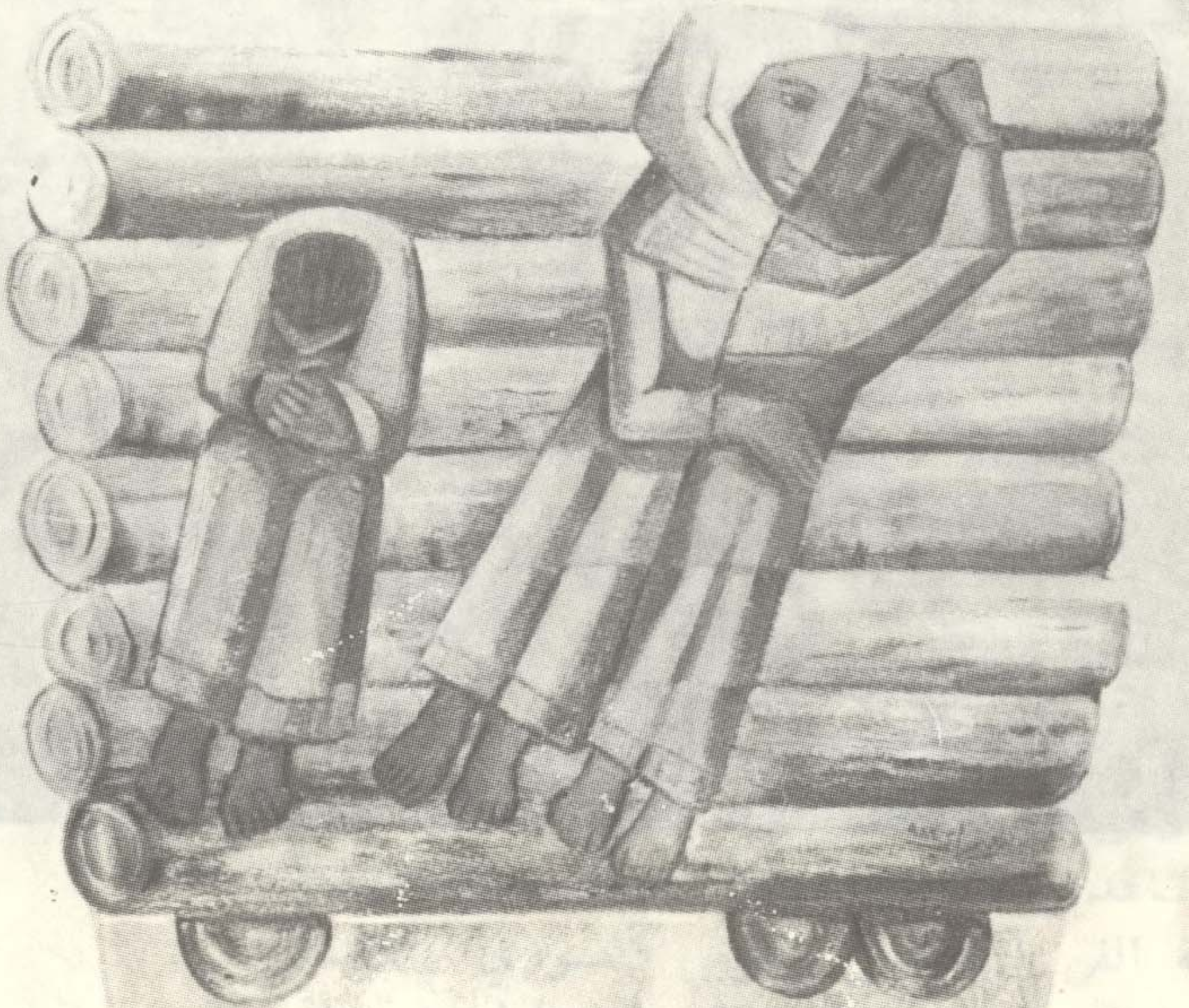
ويمكن أن نذكره عدة لوحات رسمها (أحمد) في هذه المرحلة التي امتدت منذ عام (١٩٦٣ - ١٩٦٧) وهي مرحلة التأثر بالفنون الشعبية وبفنون الاطفال ، ويمكن ان نقسم تجاربه الى قسمين اساسيين أحدهما يرتبط (بفن الطفل) ، وهي لوحات دولاب الهوا ، وطائر الورق ، والعيد ، واحلام الاطفال ، وحديقة الاطفال ، وارتبط القسم الثاني بالريف ، وحياة الفلاح وكدحه في الارض ، فرسم لوحة تجفيف الصوف ، وفي الحقل ، والقطن .

لوحات من وحي فن الطفل

ان اللوحات التي رسمها تحت تأثير فن الطفل عديدة ومتنوعة ، ويمكن ان نتحدث عن الاشكال البشرية فيها التي رسمت بعفوية ، وبرؤية مباشرة ، فيها التلخيص المقنع للشكل الانساني ، والتحوير المبدع في تقديم هذا الشكل ، الذي نحس بأن الواقع



الصياد .. احمد دراق السباعي



الطوافة .. احمد دراق السباعي

يمتزج فيه مع التجريد لان الفنان يقدم المساحة المجردة ، والشكل البشري الذي قد اجرى التعديل عليه ، ووضعه عليه .

لوحاته الاخرى رسوما كالتي يرسمها الاطفال ، كالطفل ، الذي يمشي على يديه ، أو الطائر الغريب الذي رسمه في طرف لوحته الاعلى ، على شكل خيالي وتحول الاطفال الى أشكال هندسية بسيطة ، كما يفعل الاطفال في بعض رسوماتهم ، وهذا ما نراه في لوحته الشهيرة (دولاب الهواء) ، وفيها نرى الطفلين المرسومين يختلفان عن بعضهما في زخرفة طرف ثوبهما مما يؤكد لنا على رغبة في تقديم تماثل في الاشكل مع اختلال بسيط يعطي الايقاع الحركي ، اماالتكوينات التي تقدمها هذه التجارب فهي عفوية ، يهدف الفنان من خلالها الى توزيع الاشكال ضمن المساحة الكبرى ، حتى لا يترك فراغا ، لكن كل شكل من الاشكال يعيش مستقلا عن الآخر .

رسوم الحقول

اما لوحات (احمد) التي استمدت موضوعاتها من الحقول ، ومن عرق الفلاحين وتعبهم ، فنرى الجانب



الخروج من الدائرة

التنظيمي فيها هو المسيطر ، لهذا نراها اكثر حداثة وانسانية .

ففي لوحته في الحقل نرى المرأة القريبة قد قطع جانبها ليختزل الشكل ، ويقدمه لامرأة منحنية تعمل في الحقول ، وقد ظهرت المرأة الاخرى على يمينها ، وعلى شكل اكبر من شكل الاولى ، وظهرت المرأة الثالثة اكبر من الاثنتين ، وأن العلاقة الايقاعية بين النسوة الثلاثة تخدم متانة اللوحة ، وقبولها ، كما ظهرت اجزاء أخرى من الاشجار التي نراها في أقصى اليمين واقصى اليسار ، ونرى علاقة الاشخاص مع الاشجار تخدم التكوين الذي يريد ، وعملية قطع لجزء من الاشجار ، وجزء من رجلي المرأة ليؤدي حركة ضمن اللوحة ، ورغم ان الاشخاص قد وزعوا مستقلين في المساحة ، ولكن عملية التنظيم للحركة والبعد ، قد جعلت اللوحة ممتلئة ، وقد وزعت كل الاشكال بعناية تكشف عن تكوين حدسي له الطابع الايقاعي والحركي .

وقد بذل (أحمد) كل جهده من اجل يقدم لنا علاقات بين درجات اضاءة المساحة ، اذ ان الدرجة اللونية كانت رمادية دوما ، ووزعت على المساحة درجات مضيئة ومعتمة بالتساوي ، وهكذا استطاع أن يقدم الايقاع بين درجات الضوء ، تماما كما قدمها في الاشكال .

المرحلة الثانية

١٩٦٨ – ١٩٧٥

والمرحلة الثانية التي مرت تجربة (أحمد دراق السباعي) بها ، بدأت عام (١٩٦٨) ويتحدث أحمد عن هذه المرحلة فيقول بأنها بدأت مع عودته من باريس، حيث أجريت له جراحة في القلب ، وانتهت مع انتهاء مرحلة المرض وبداية مرحلة الشفاء .

وقد عبرت هذه المرحلة عن الناحية السياسية ، لان عدوان حزيران عام (١٩٦٧) قد ادخل عاملا هاما ثر على تجاربه اللاحقة ، فقد سيطرت الموضوعات المرتبطة بنكسة حزيران وما خلفته هذه النكسة من مآس عميقة .

وقدم المواضيع الجديدة المرتبطة بالاوضاع السياسية ، وفي طريقة صياغته لهذه المواضيع ،وذلك لان (أحمد) اراد ان يطور اسلوبه ليلاءم مع الموضوعات التي يعالجها ، ويبتكر من الوسائل ما يمكنه من التعبير عنها .

ويمكن أن نذكر هنا اللوحات الهامة التالية (اطفال القدس) و (لاجئات) و (عائلة) و (الارض المحتلة) و (نازحات) ودور الام في المعركة وذكريات لاجئة ،



على النافذة

والشهيد ورسم على جدار ، لكن ما التبديل الذي قدمه لنا في هذه الاعمال ؟

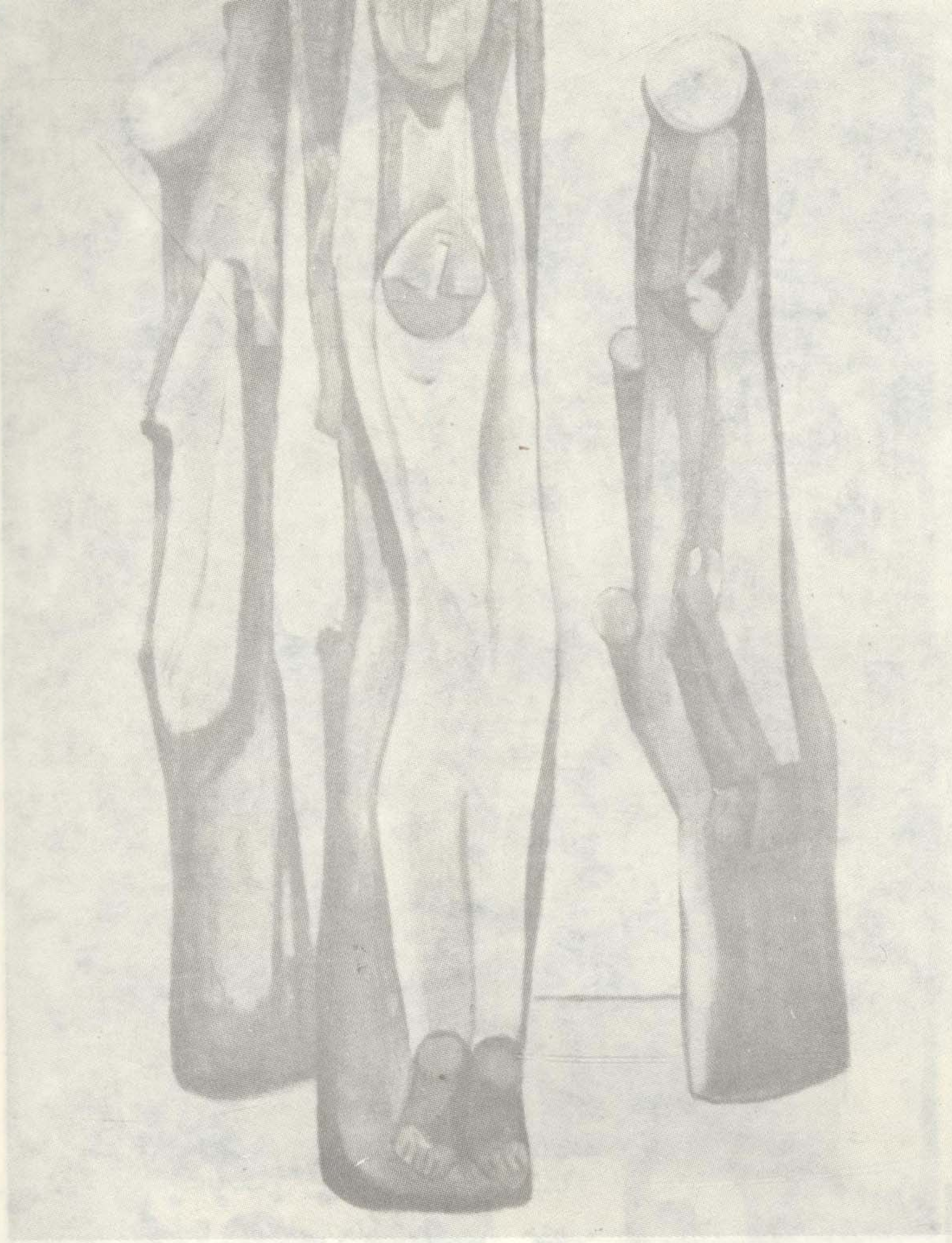
نستطيع القول بان عملية التبسيط ، والاختزال للاشكال الانسانية ، ظلت محور تجربته ، وقد اتجه الى الاشكال الهندسية ليقدم الصيغة المحورية لهذه الاشكال ، وفي نفس الوقت عمد الى عملية دمج لخلفية اللوحة بمقدمتها ، لتصبح اللوحة متماسكة صلبة ، وتقدم نسيجا واحدا متكاملا ، وهذه العملية جعلت لوحته اكثر حداثة مما كنا نراه عنده ، وربطت التكوين برباط مشدود .

وبدا يبذل عناية كبيرة ، حتى يكون تكوين اللوحة متماسكا ايضا ، ومنظما كما كان يفعل في الماضي ، ونلاحظ بان لوحته رسم على جدار التي عرضها في معرض الخريف عام (١٩٦٨) قد عبرت عن هذه الاهداف ويمكن ان تعطينا فكرة عن تطور اسلوبه في هذه المرحلة .

ان المراة النازحة التي حملت امتعتها على راسها ، قد اصبحت عبارة عن شكل هندسي ، وتحول الطفل الذي رسمه الى جانبها الى شكل هندسي آخر ، وجمال اللوحة في قدرة (احمد) على تقديم المضمون الانساني عبر عملية فقدان التوازن في الطفل والمراة ، وازدادت الالوان حرارة ، ودمج الشخصية معالخلفية، فترابط التكوين،دون اهتمام بالمفاهيم التقليدية للبعد، واصبح اللون موحدا بين الخلفية والاشخاص ، ومسيطرا عليها جميعا .

وقد وصل الى قمة التعبير عن المرحلة في لوحته (اطفال القدس) التي عرضها في معرض نظم بمناسبة مهرجان دمشق الاول للفنون المسرحية ، اذا استخدم الالوان المختلفة ، ودرس التكوين بكل تفاصيله ،وقدمه بمفهوم ايقاعي حديث ، وبدأت تضيع صور الطفولة من اللوحة ، امام الرغبة في تقديم مفاهيم أكثر حداثة وتطورا .

وسار (احمد) بعدها بخطوات ابعد حين رسم التجارب الاكثر حداثة ، والتي عبرت عن نفس المواضيع السياسية ، مثل لوحتيه (ثورة الكنائس) و (الطفل والمدينة) ، واصبح لتجربته اكثر من بعد ، واكثر من اسلوب واحد ، اذ بدأت تبرز فيها الرموز المختلفة ، التي طورت الاتجاهات العفوية نحو (تعبيرية) تحطم الاشكال ، وتدمرها ، وزاد هذا الاختزال الى حدود التدمير الكامل ، وكانت تلك البداية نحو المرحلة الجديدة ، التي قدمت الصياغة المتطورة ، والمضمون الانساني ، والموضوعات الاجتماعية .



تكوين

المرحلة الثالثة

١٩٧٥ – ١٩٨٦

لقد اغنى (احمد دراق السباعي) تجربة الفن التشكيلي في المرحلة بالموضوعات الاجتماعية المختلفة، وقدم لنا رؤيته الخاصة ذات المضمون الانساني في المراحل التي تلت ، ويمكن الحديث عن تجاربه المختلفة التي قدمها في هذه المرحلة ومن اهمها :

[تدمريات ، و (قرويات) و (الصعود) و (امراة من العراء) و (الخروج من الدائرة) و (تكوين نسائي) (القارب) و (رؤيا) ، وغيرها من الاعمال الهامة] .

وجميع هذه التجارب تقدم لنا المواضيع الاجتماعية، التي ترمز فيها الفنان الى ما يريد قوله ، عبر صياغة جديدة للوحة ، واغنى تجاربه بكثير من التشكيلات ، التي تؤكد على ان (مضمون) تجربة (احمد دراق السباعي) كان دوما انسانيا ، يلح على الانسان ليسعى للتحرر من تلك الحالات التي تمنع انطلاقه ، والتي كانت تسود في تجاربه في المرحلة الاولى التي قدم فيها عزلة الانسان في الريف والمدينة، وحين قدم تجاربه في المرحلة الثانية لجأ الى اشكال هندسية ليعبر عن حالة مأساوية وعن حالة حصار جديدة ، وعدم توازن .

لكن هذا الانسان الذي رأيناه في البداية محاصرا يحاول الآن أن يشق طريقه ، ويحاول الحركة التي بدات تبرز في اشكال من التكوينات المنفتحة الجديدة التي تدل على ان (احمد دراق السباعي) اصبح يملك لغته الخاصة ، ورموزه ، وقدراته على معالجة مختلف المواضيع ، التي اصبحت متنوعة تنوع الحياة ، وان قدراته التعبيرية قد تفجرت في المرحلة الاخيرة ، بما هو جديد وهام ، ويمثل تجربة فنية مستقلة تماما ضمن تجارب الفنانين الحديثيين في القطر العربي السوري .



محلولا ... غياث الاخرس

ـ ثانيا ـ

غياث الاخرس

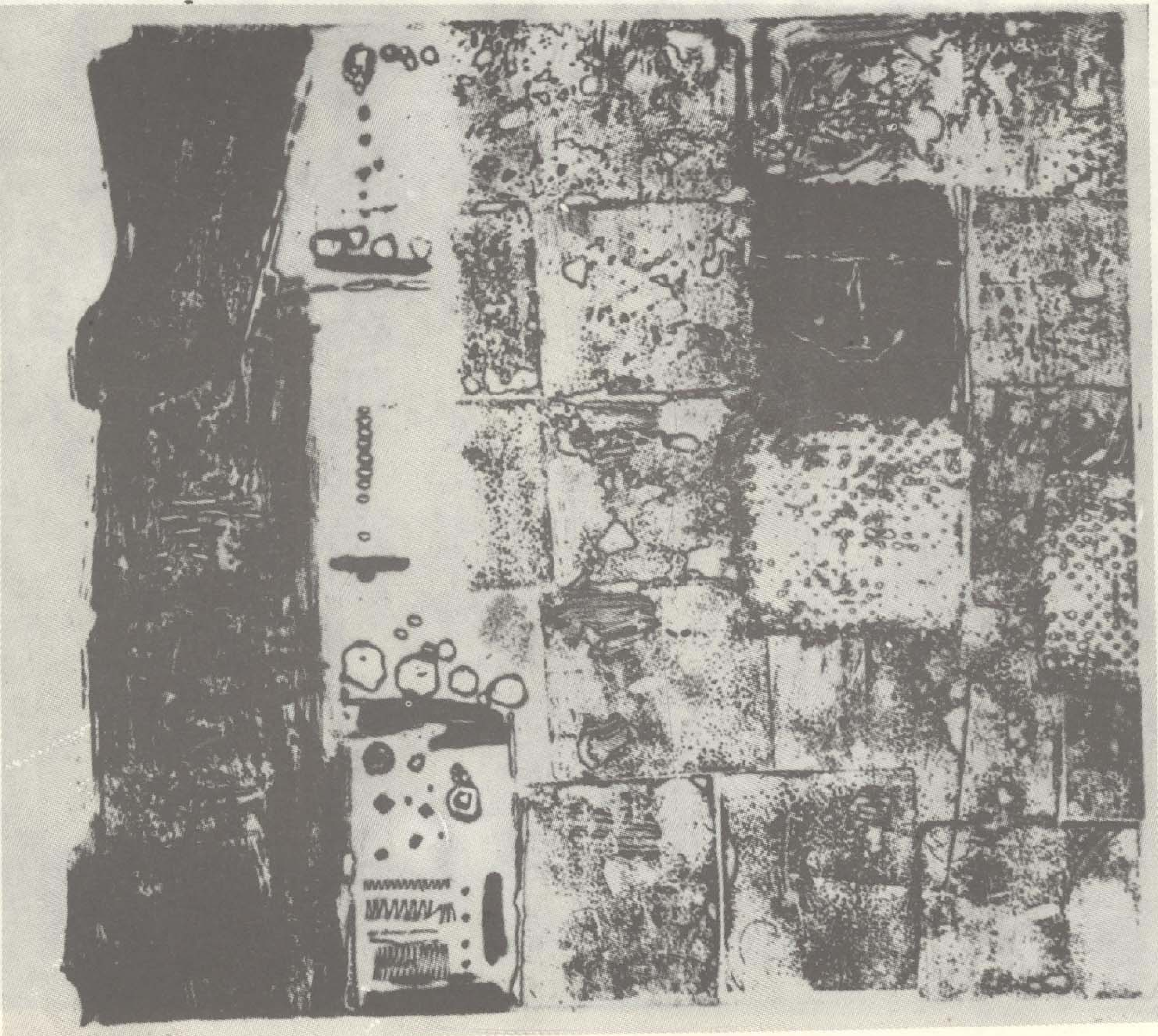
حين أقام الفنان (غياث الاخرس) معرضه الاول عام (١٩٦٥) كانت تجاربه الفنية مفاجأة لكل متذوق من متذوقي الفن ، لانه استطاع ان يجيب الناس بأعماله ، لانهم وجدوها مجسدة لكل قضاياهم ، التي كانوا يبحثون عن تجسيد لها في الاعمال الاخرى ،وهذه القضية التي قدمها في المعرض تتلخص فيما يلي :

ـ [التعبير عن ماساة الانسان في هذا العصر ، باسلوب يتلاءم والقضايا التي يطرحها العصر] ولقد وضع (غياث الاخرس) يده على القضية الحساسة التي تشكل الاساس لكل التجربة الفنية الحديثة ، ولكل محاولات الحداثة الفنية لتطوير الفن ، وهذه القضية ذات وجهين يعكسان المشكلة الفنية في بلادنا، وفي العالم ، الوجه الاول هو [الموضوع الماساوي] والآخر (الصياغة الفنية الحديثة للموضوع الماساوي).

الموضوعات الماساوية

أول ما يتطبع في ذهن المتفرج على هذه الاعمال التي عرضها في المعرض الاول هو ان موضوعاته تعكس مشكلة ما ، هي مشكلة الانسان، المأساوي ضمن العالم المعاصر .

وكل الوجوه التي قدمها هي وجوه مأساوية ، وفي



تشكيل .. غياث الأخرس

حالة من الدراما والحزن المعبر عن الشقاء الانساني ، في عصر القنابل والاستغلال البشري ، وهذا يعني أن (المضمون الانساني) لاعماله على صلة وثيقة بالواقع المأساوي للانسان المعاصر ، وقد افلح في خلق الصلة الصميمية بينه وبين ما يحدث حوله في العالم ، وجعله شاهداً على العصر ، أميناً على أحداثه .

الشكل الفني ؟

والوجه الآخر للقضية التي طرحها معرضه هو الشكل الفني الذي عبر به عن القضايا الانسانية ؟ ان من الواضح ان الصيغة الاساسية التي لجأ اليها غياث قد نبعت من تطويع فن الحفر الذي كان جديداً علينا ليخدم قضية انسانية،ويقدم لنا أحدث تقنيات (الحفر على المعدن) من اجل ذلك ، لهذا لم يترك شكلا فنيا لم يلجأ اليه ، ولا تقنية من التقنيات لم يستفد منها ، وهكذا فتح الباب امام تقنيات عديدة تخدم كل واحدة منها موضوعا من الموضوعات ، ومضمونا من المضامين .

وقد كانت تجاربه الاولى تقليدية في اسلوبها ، وواقعية الى حد بعيد ، ولكنه يحب أن يضيف الى كل تجربة ما هو جديد ومستنبط ، نتيجة لارتباطه بفن الحفر ، وتقنياته ، وخبرته الطويلة مع هذا الفن .

وهكذا اكتشف المشاهدون امكانات كبيرة لفنان متمكن من مادته ، ومعلم لفن الحفر على المعدن ، واكتشف العارفون أن في جعبة (غياث) ما هو اكثر مما قدمه ، وان هذا الفن يمكن ان يلعب دورا كبيرا في حركة الفن التشكيلي المعاصر .

وقد بدأت تجربته تزداد غنى من الزمن ، وتثبت نفسها مرة اخرى ، نتيجة لمحاولات (غياث) المتعددة لتقديم ما هو محلي ، وادخاله الى الصياغات، والتقنيات التي حملها معه عبر فترة زمنية بسيطة ، وهكذا ولد (غياث) أسلوبا فنيا خاصا ، ليس له ما يماثله ، ودمج في تجاربه العديد من المضامين والرؤى والتقنيات ، واعطى لغة حفر فنية خاصة به لها حضورها الخاص ، وتمثل احد أهم تجارب الحداثة الفنية .

لكن كيف حقق هذا الحضور والخصوصية ؟ لقد انطلقت تجاربه الاولى في الحفر بعد عودته من (معلولا) اذ وجد في القرية الايحاءات المختلفة ، التي تساعده على التعبير عما يريد ، لكنه لم يرسم بيوتا تتوزع عليها ، والجبل رابض فوقها ، وتسطع الشمس عليها والسماء الزرقاء تحيط بكل شيء ، كما فعل غيره من الفنانين الاخرين ، بل دخل البيوت ليتعرف على الناس ، ويستفيد من تجربتهم ، ومن رموزهم ،



تشكيل رباعي .. غياث الأخرس

واشاراتهم ، وتعبيراتهم المختلفة ، ويتفهم عقلية هؤلاء الناس ، الذين تعلقوا باشكال متوارثة ، تعبر عن مخاوفهم وآمالهم ، ثم جسد هذه الرموز في لوحاته ، وقدم اعماق اعماق (معلولا) وظهرت معلولا على انها هنا التفاعل بين الناس والبيوت والرموز ، انه رسم (معلولا – البشر) ولم يرسم (معلولا الصخور) .

وهكذا لم يبق خارجيا عن موضوعه ، كما يفعل اي سائح يزور هذه القرية ، او كأي هاو يريد رسم منظر من المناظر يعلقه في غرفته ، بل اصبح الفن هنا الارتباط الصميمي بالانسان ، وبالحياة اليومية ، وما يختفي خلف المشاهد الجميلة من رموز واشكال ومن معاناة ، وهكذا اصبح قادرا على فهم الناس ، ونظرتهم للامور ، واصبح الفن بمعنى ما تلخيص وتعبير عن روح الشعب ، ومشاعره العميقة الكامنة في داخله

وقد اسهم الحفر على المعدن الذي استخدمه في تقديم موضوعاته وفي خدمة التقنية التي ينادى بها لان الحفر كما يرى غياث :

[الحفر كالساعة يسجل في كل لحظة من اللحظات حياة الناس وتجربتهم اليومية ، انه يلازم حياة الانسان اليومية] .

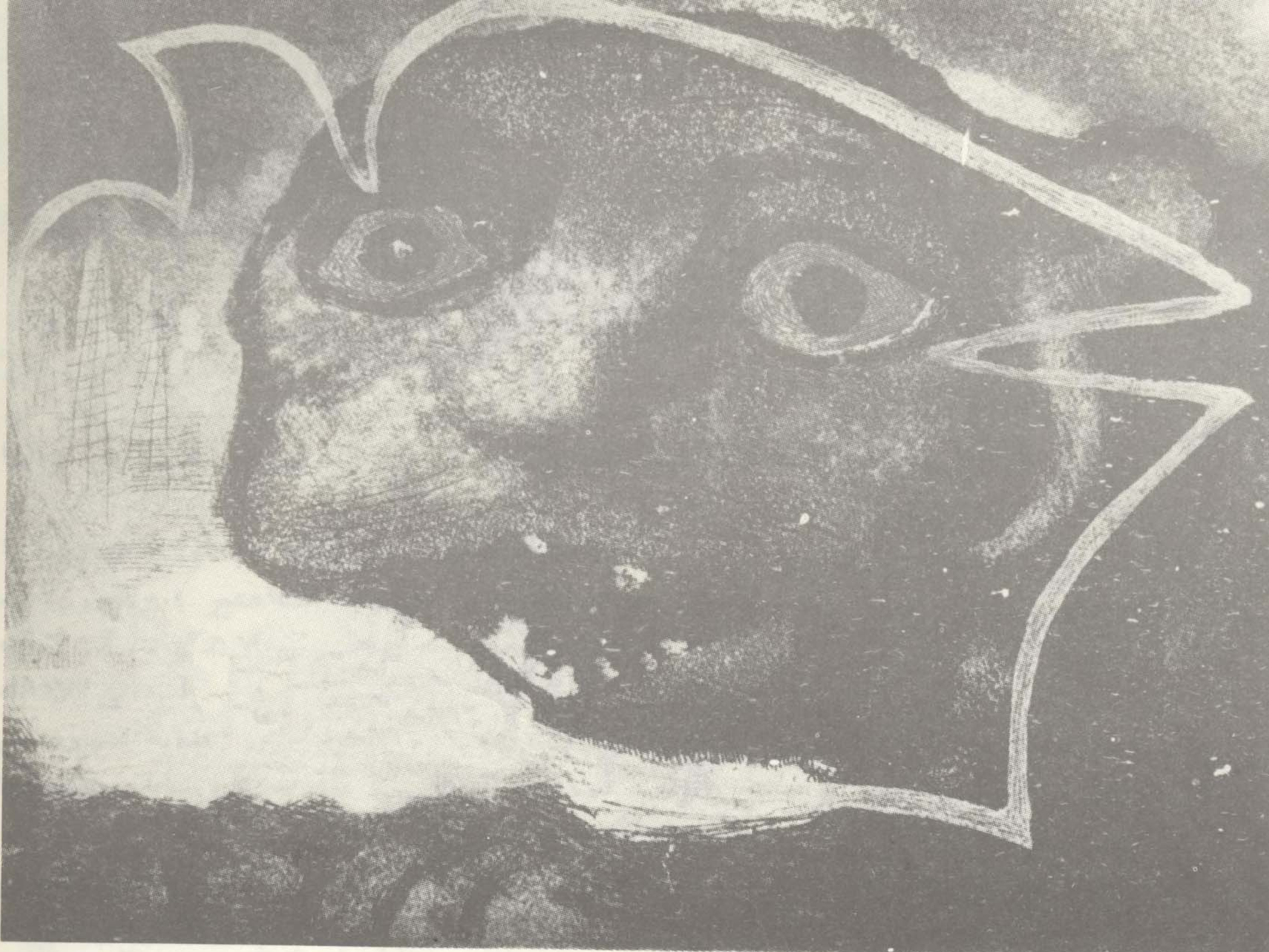
وهكذا بدا بتطبيق هذا المبدا ليقدم اللوحات المتنوعة التي تعكس معلولا ، (معلولا – الناس) في ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم ، واحلامهم ورموزهم الحياتية المتنوعة التي سجلوها على الصخور ، وداخل البيوت .

وان هذا المبدا ، الذي انطلق منه ليقدم تجاربه ، قد دفعه الى المزيد من البحث والاكتشاف ليكتشف الاشكال المحفورة المتنوعة التي حفلت بها بلادنا وتراثنا العربي .

ولعل اهم هذه الاكتشافات تلك الرسوم التي حفرها الفنانون الشعبيون على السيوف القديمة ، وما حفره الخشب الفنانون المحليون ، وما حفرته الطبيعة في المغاور والصخور ، وما قامت به الطبيعة من حت طبيعي .

وفي نفس الوقت اتجه الى الحداثة الفنية التي اخذت مقوماتها من الاشكال التعبيرية المختلفة ، التي اعطتها المحفورات المحلية اهميتها ، وقيمتها ، وارتباطها بالواقع .

واستفاد من هذا كله ليقدم تجاربه التي كشفت عن ما هو جديد في كل تجربة وكل معرض ، واغنى هذه



الحرب والسلام
عنيات الأخرس

التجارب بالتقنيات الجديدة المتنوعة التي حملها معه ، واعاد اكتشافها على ضوء الواقع وما فيه من مواضيع واشكال فنية .

ونستطيع ان نعتبر ان أهم هذه المحاولات لتقديم لوحة حفر معاصر متميز ، هي لوحة (لان الحقيقة ماتت) ، والتي عرضها في معرض خريف عام (١٩٦٧) ، والتي حاولت التعبير عن (نكسة حزيران) ، وقدمت رؤية جديدة متميزة ، فيها الشاعرية التي قدمتها صياغات الحفر ، والاسلوب الفني الخاص .

في لوحة (لان الحقيقة ماتت) ، قدم (غياث) قصيدة شعرية حفرت كلماتها على المعدن وطبعت ومثلت اللوحة لوحا من الالواح الحجرية القديمة التي تركها الانسان الذي كان يسجل احداث النكسة ، ويعرض من خلالها المآسي التي وقعت ، وقد برزت فيها مخلفات الطبيعة ، واغصان الاشجار ، والرسوم المختلفة التي ترمز لاحاسيس الناس ، وآماله ، وتشابكت هذه المجموعة من العناصر المختلفة في عمل واحد ، عن طريق الخطوط الدقيقة والبقايا ، التي عبرت عن مسام صخور تشققت بفعل الايام .

وفي نفس الفترة بدأ يكتشف أهمية الرسوم الشعبية ، والرسوم المستوحاة من حروق (النابالم) ، ومن الاختام الخشبية المختلفة التي يستخدمها الفنانون الشعبيون لطبع الاقمشة منذ القديم ، والتي تمثل الوجوه والطيور ، والزخارف والكلمات ، وقد دمج هذا كله في تجاربه واعطى الرؤية المركبة للعناصر واللوحة المتنوعة المصادر والتقنيات والتي تمثل عالما كاملا قائما بذاتــه .

واستمرت تجارب (غياث) وتنوعت في المرحلة التالية حين بدأ يدخل الالوان الى أعماله ، ويقدم ما هو جديد ومعبر ، ولعل اهم تجاربه التي حازت على التقدير لوحته ولادة التي نالت جائزة الحفر الثانية في بينالي الاسكندرية عام (١٩٧٢) ، فالصياغة أخذت شكلا اكثر بساطة وتعبيرا ، واكثر انسانية ، اذ صور لنا (ولادة طفل) وهو يحمل غصن زيتون ، ويبرز وجه الطفل من الارض ، كأنه ينبت منه ونحس بالمأساة التي تجلت على الوجه ، والامل الذي يحمله بيده ، وهكذا حفلت لوحاته بالمعاني الانسانية ، والاشكال



لان الحقيقة ماتت

البسيطة ، ولكن خلف البساطة نحس بأن غياث يبرز ملحمة الحياة كلها ، والتي تتجلى في التناقض بين البراءة والسلام ، والعدوان والالم ، بين عالم براءة تولد فيه لكن يحمل لنا الكثير من الآلام بعد الولادة .

وتعددت لوحاته التي اصبحت تمثل التناقض والتضاد بين عالمين يفصلهما خط الافق ، الارض والسماء ، وما نراه تحت الارض ، وما نراه عليها ، من مشاهد صحراوية ، وفراغ ، ونباتات تريد اختراق خط الافق الى الاعلى ، وتتحدى الصحراء المجدبة ، وتعبر عن ملحمة الحياة كلها .

وقد ربط (غياث) بين الارض ، وما تملكه من عناصر حياة والتراث وما هو مخزون فيه ، وما يحمله ، من مقومات الحياة ، وقدم رؤية خاصة تحمل في مقوماتها ، صراع الانسان من اجل الحياة والتجديد رغم كل المصاعب والاعباء .

وقد تابع تجاربه مكتشفا ما هو جديد ، واستعان بعناصر مختلفة دمج بينها ، وادخل الصورة الفوتوغرافية ، وربط بينها وبين الاشكال الرمزية التي قدمها ، وهكذا استطاع الوصول الى (اللغة الفنية) التي دمجت بين ما هو واقعي دقيق وبصياغة مجردة ، وتضم هذه اللوحة ما هو حديث ، وما يمكن الاستفادة منه لتقديم الحفر بمفهوم جديد كليا .

مما اعطاء شخصية متميزة لها أكثر من جانب وتطل على أكثر من صياغة فنية .

ثالثاً

نشأت زعبي

في الرسوم السريعة التي رسمها الفنان (نشأت الزعبي) لبعض الحمامات الشعبية في مدينة حماه ، تجلت اللغة التسجيلية التي قدمت لنا ما يحويه الحمام الشعبي من عناصر مختلفة ، وفي نفس الوقت تجلت لغة فنية حديثة خاصة به ، ذلك لان الفنان اغنى هذه العناصر بمفهوم حي للتعبير الفني استقاه من تجاربه الشخصية .

وحين نشاهد رسوم (القسم البراني) من الحمام الشعبي ، و (المناشف) التي يستخدمها رواد الحمام ، وكذلك (القبقاب) الذي ترك بلا عناية ، والزخارف المتداخلة مع الخلفية التي التقطها من على الجدار

القديم ، وكذلك حركة احد الاشخاص وهو خارج من القسم (الجواني) من الحمام ، ومئات الرسوم التي تمثل التصرفات المختلفة للاشخاص في هذا الحمام .

وكانت مجموعة الرسوم تمثل الدراسات المختلفة التي رسمها في احد الحمامات تمهيدا لتقديم مشروع التخرج من (كلية الفنون الجميلة بدمشق) والتي تتعدى اهميتها ذلك ، لانها تقدم جوا عربيا خالصا وعالما كاملا من العناصر المختلفة ، أحسن الفنان اختيارها ، وأجاد في رسم ما شاهد ، وأغناه بصياغة خاصة من الخطوط السريعة المعبرة ، والالوان التي كشفت عن موهبة وعن تعلق بالبيئة الشعبية ، وحب لما تملكه هذه البيئة من عناصر ، ورؤية فنية لم تقف عند حدود التسجيل ، بل عبرت حداثة فنية حقيقية ، وذلك لان الفنان (الزعبي) قد حور الاشكال ، وجدد في الصياغة ليعكس عالما من عوالم البيئة المحلية ، ويقدم التعاطف الانساني مع هذه البيئة .

وحين قدم الفنان (الزعبي) تجاربه هذه الى هيئة التحكيم نالت التقديم الذي يستحق ، وكشف هذا لنا عن نادرة مبكرة ، وعلى صلة بالبيئة الشعبية ، ولها لغتها الفنية الخاصة ، ذات الطابع الشاعري والتعبيري ، الذي يجعل الرسم يملك من الايحاءات أكثر مما يقدم التسجيل الحرفي لشكل أو عنصر ، وهكذا كانت البداية تدل على أن (نشأت الزعبي) أحد الفنانين المتميزين الذين قدموا لنا عالما خاصا فيه الكثير من العناصر ، وله دلالاته المختلفة التي لا ترتبط بشكل فني واحد ، لانه كان دوما يضيف ، ويعطي الجديد المعبر الذي هو نتيجة لتأليف خاص ، له طابعه الشاعري والشعبي ، وله اساليبه الحديثة المرتبطة بكل تجارب الحداثة الفنية من حيث التعبير عن الرؤية الفنية بعيدا عن الاساليب التقليدية التي كانت تريد (المحاكاة) .

وهذه الصلة بالحمامات الشعبية التي عرفناها في مشروع تخرجه ، قد اعطته الفرصة ليقدم رؤية خاصة ، ولكن الشيء الواضح هو أن (نشأت الزعبي) كان فنان البيئة الشعبية في (حماه) ، وابن هذه الاحياء القديمة ، وما تملكه هذه الاحياء من عناصر ، والتي اعطته خصوصية ضمن حركة الحداثة الفنية في القطر العربي السوري .

وحين نشاهد تجاربه المختلفة الزيتية التي رسمها بعد ذلك ، والتي قدم لنا فيها بعض الموضوعات المحلية ، ويمكن أن نقول عن تجربته بأنها (شاعرية) في كل مراحلها ، ولها مفهومها الخاص عن هذه الشاعرية ، الذي انطلق من رسوم المناظر الجميلة في مدينة (حماه) في البداية ، والذي أدخل عليها التعديلات المختلفة التي اعطت لتجربته المفهوم الحديث للشاعرية ، الذي يعني ان هذه الشاعرية لم تعد عبارة من موضوع جميل اخاذ يقدمه الفنان ، بل أصبحت الشاعرية هي في اسلوب التعبير الفني نفسه ، والتي جعلت كل ما يرسمه يحظى بالشاعرية فكأنه تطور من شاعرية تقليدية لموضوع مرسوم ، الى شاعرية في اسلوب تحليل الاشكال والخطوط التي أوحت بعالم سحري خاص ، والتي جعلته يقدم لنا كل موضوعاته مهما اختلفت بهذا الاسلوب .

وكان الهاجس الرئيسي الذي شغله طيلة السنوات التي تبعت تخرجه ، كيف يتوصل الى تحقيق عمل فني خاص به ، وله مقوماته الفنية الحديثة ، والمعبر عن البيئة المحلية ، وعلى ارتباط بعناصر فنية من تراثنا الفنـي .

ففي البداية حين رسم لوحة (معلولا) قدم جانبا من جوانب القرية ، بلون شفاف معبر ، وبلون واحد له تدرجاته النغمية ، التي تعني ان اللوحة قد بنيت باللون وحده ، وكذلك الاشكال التي تحولت الى علاقات ملونة متناسقة ، فكانت تجربته تلك بداية تحرره من الرسم الدقيق الواقعي ، للقرية ، وبداية بحثه عما يعطي للمشهد شاعرية خاصة .

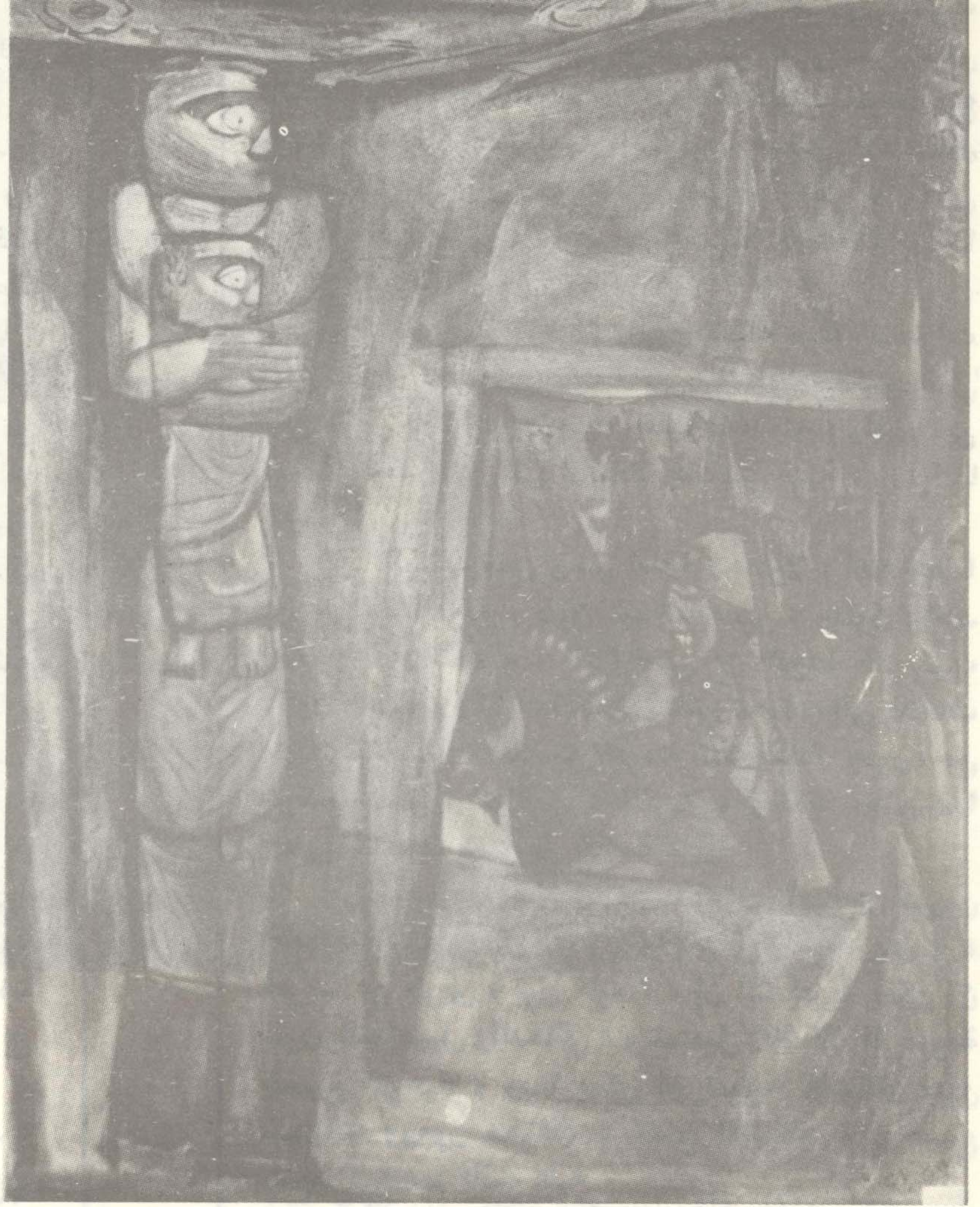
واكتشف بعدها تجربتين هامتين لفنانين كبيرين احدهما الفنان (بول كليه) والآخر (موندريان) ، فعرف عن طريق (بول كليه) ، إن الشاعرية يمكن ان تكون بالتفاصيل والدقائق ، وبتحميل الاشكال المرسومة الصيغ الموحية ، وبما يمكن ان تعطيه للاشكال من شحنات ورموز مختلفة ، تضع الاشكال في وضع جديد كليا عما كانت عليه .

اما (موندريان) فقد اكتشف معه اهمية التحليل للوحة ، والتبسيط لاقصى الحدود الممكنة التي تساعد الفنان على تقديم لغة مختزلة معبرة .

ورسم إحدى لوحاته معتمدا على الاضواء المتنوعة ، التي تخترق سقوف الحمامات الشعبية ، وتبرز من زجاج النوافذ المختلفة ، وتوصل الى تقديم لوحة حديثة لم وقد اخذ مصادرها من البيئة المحلية ، ليدلل على ان الواقع المحلي حافل بالعناصر ، التي يمكن استخدامها لتقديم شتى الاتجاهات الحديثة والمجردة ، واعطى (موندريان) لكن بصياغة شخصية ، وهكذا حلل الاشكال ، وقدم خلاصتها لكنه اغنى موضوعه بالالوان المتداخلة .

لكن هذه التجارب ، لم تكن في الحقيقة الا محاولة لاكتشاف ، وتطبيق اشكال الفن الحديث على موضوعات واقعية ، والبحث عن امكانية الوصول الى لغة خاصة فيها مقومات اللوحة الحديثة .

وحين حدثت نكسة حزيران عام (١٩٦٧) ، وبرز دور الفنان التشكيلي ، واهمية تعبيره عن الاحداث تخلى عن التجريد والموضوعات الشاعرية التي اغنت



فزع في القدس .. نشأت زعبي

مفرداته الفنية التي الموضوعات السياسية ، وقدم اللغة الشاعرية الخاصة به ، والتي تعني العودة الى الواقع برؤية جديدة ، تجمع بين عدة أشكال وعناصر مستوحاة من البيئة المحلية ، ومن الطبيعة ، وبرموز متنوعة جديدة اعطته القدرة على التفرد في التعبير متجاوزا نفسه ، وتجاربه الاولى الواقعية التعبيرية والشاعرية المتمثلة في (القط) و (الوحش) والهجوم على الدجاج والمرأة والعصافير ، ونحن لهذا بأن كل لوحة من لوحاته لتروي قصة شعبية ، وان من الممكن ان تعبر ابسط العناصر عن اغنى الافكار واكثرها مباشرة ..

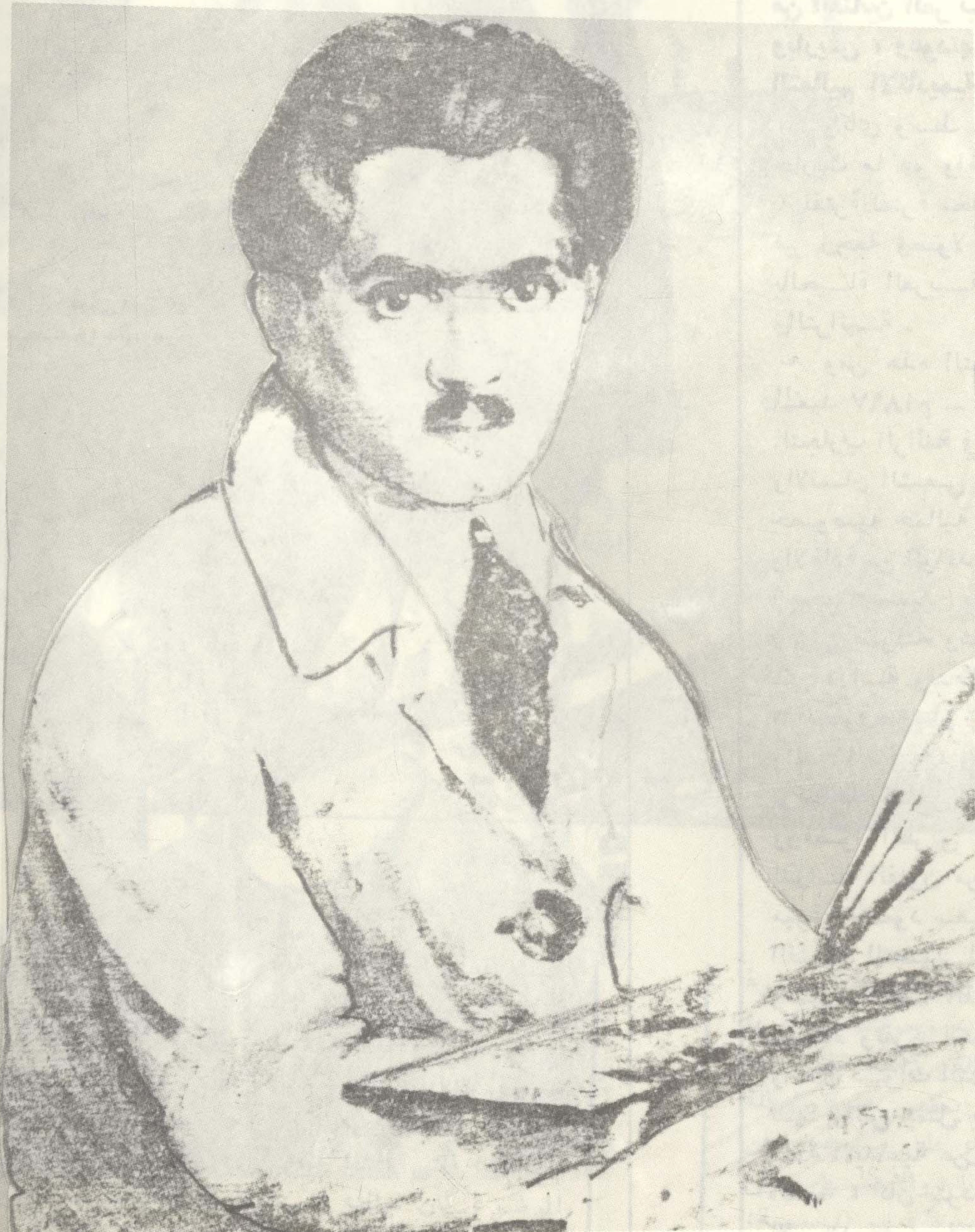
ومن الواضح أن تجربته الاخيرة التي قدمها في هذه المراحل قد اعتمدت اعتمادا على المنمنمات ، وعلى أسلوب الرسم الذي يعني بالتفاصيل المزخرفة ، والتي أوصلته الى الشاعرية الخاصة .

وهكذا فتح (نشأت الزعبي) أمام الحداثة الفنية بابا جديدا فيه الكثير من الخصوصية ، معتمدا على العديد من العناصر الفنية الشاعرية ، والحكايا الشعبية ، والرموز الجديدة التي أعطاها لها ، وهكذا توصل الى لغة فنية خاصة به ، لها قدرتها على تقديم كل الموضوعات وذلك بمفهوم جديد فيه الرمز واللغة والمركبة والمكثفة التي تعنى باللون والقيم الرمزية له ، وفيها الابعاد العديدة التي قدم لوحة ملحمية عناصرها من الريف والقرية ، ومن الفهم الشاعري المتميز للفن التشكيلي ، والقدرة على خلق أسلوب فني خاص حديث ، قادر على تناول كل الموضوعات دون مباشرة في التعبير ، وبالاعتماد على غنى حياتنا بما يصلح لاستخدامه للتعبير الفني عن كل الموضوعات .

محمود سعيد

١٨٩٧-١٩٦٤

خليل صفية



محمود سعيد
صورة الفنان

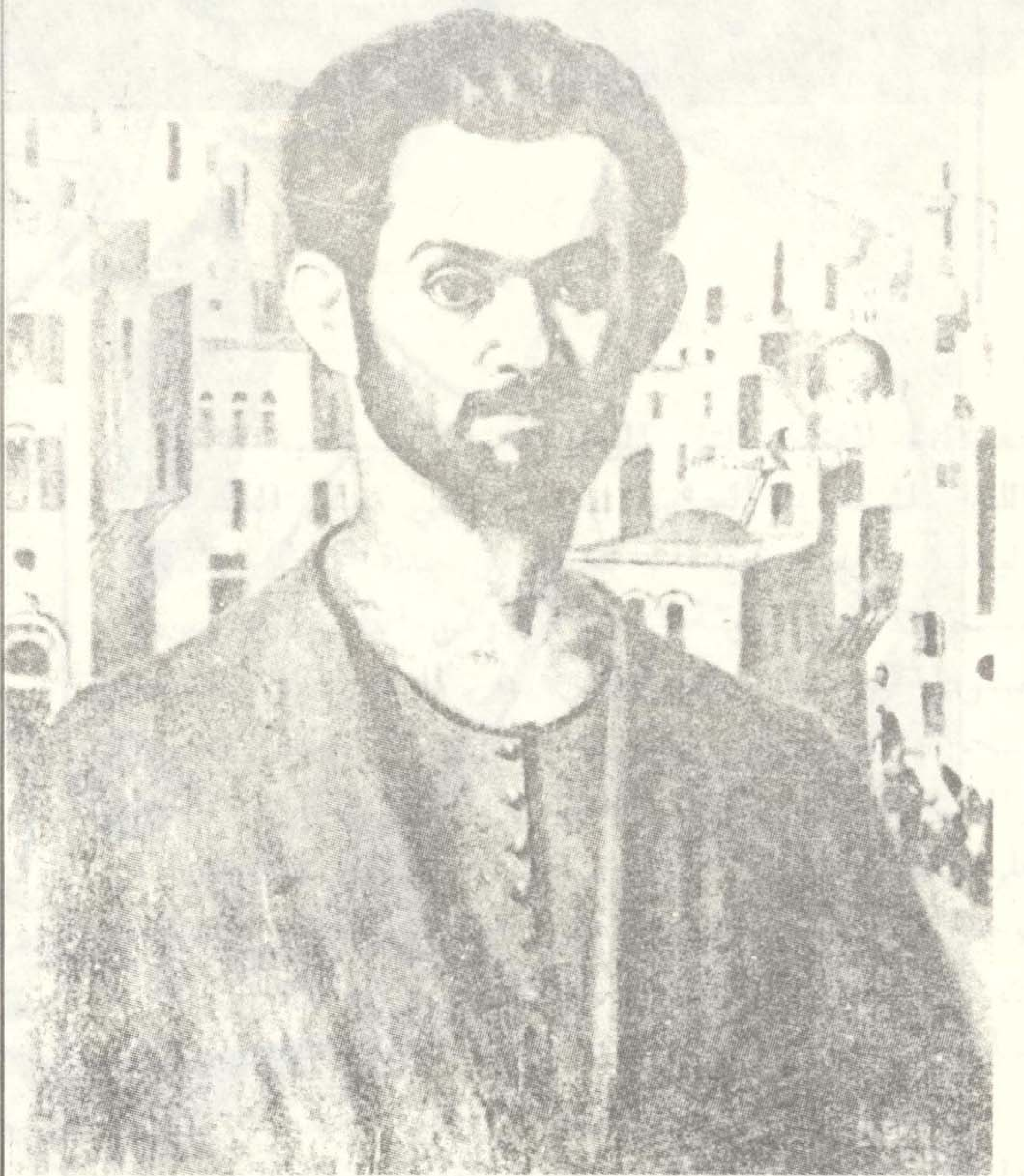
محدودة هي تجارب الرواد الاوائل من الفنانين العرب التي اتسمت بشخصية محلية واضحة في مصادرها التعبيرية ، كما في جمالياتها الشعبية والتراثية ، ذلك ان البدايات الاولى للفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي في اواخر القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن قد تمثلت في سيطرة الاتجاهات الجمالية الوافدة ، وخاصة «الكلاسيكية الايطالية» ، و «الانطباعية الفرنسية» ، وبتأثير من مصادر متعددة، لعل أبرزها ، استقدام الفنانين الايطاليين والفرنسيين لتصوير الولاة والامراء والمتنفذين «مرحلة الاستعمار العثماني» ، ثم نمو ظاهرة الاستشراق وتواجد الفنانين الاجانب في المدن والعواصم العربية خلال فترة الاستعمار الفرنسي والانكليزي والايطالي ، واخيرا ايفاد العديد من الفنانين العرب والهواة للدراسة الاكاديمية في روما وباريس ، وعودتهم الى الوطن لممارسة الفن بتأثير من التعاليم الاكاديمية والثقافة الغربية .

وكأي وسط فني ثمة استثناءات ، وثمة تجارب حاربت ما هو وافد وأجنبي منذ البداية ، أو تأثرت به لفترة محدودة ، لتهضمه ، أو تتخلى عنه الى غير رجعة وصولا الى شخصية فنية على ارتباط بالحياة العربية ، وبالجماليات المحلية الشعبية والتراثية .

ومن هذه التجارب تبرز تجربة الفنان (محمود سعيد ١٨٩٧م – ١٩٦٤م) التي تعتبر واحدة من التجارب الرائدة في استلهام البيئة من منظور (الطبيعة والانسان الشعبي) و (العامل والفلاح) والتأكيد على خصوصية جمالية تشكلت عبر استشفاف ما هو محلي والافادة من الوافد بالقدر الذي يخدم فيه البيئة ، ولد (محمود سعيد) بالاسكندرية في ٨ نيسان عام ١٨٩٧ م وعاش طفولته وشبابه ، ضمن عائلة برجوازية أثرت على دراسة ولدها ، او لنقل أرغمته على دراسة « الحقوق » او « الطب » في وفي مختلف العواصم والمدن العربية ، وكثيرة في روايات الفنانين العرب التي تؤكد هذا المنحى وقلة هم الذين تمدوا على تلك العائلات ورفضوا الطريق الذي رسم لهم مسبقا واتجهوا لدراسة الفنون من تصوير ونحت وموسيقا ، وتكمن ميزة (محمود سعيد) . في استمرارية ممارسة هوايته الفنية « التصوير الزيتي » رغم تخرجه من كلية الحقوق وممارسة مهنة القضاء لسنوات طويلة ، واخيرا هجر القضاء وتفرغ للعمل الفني وبالتحديد عام ١٩٤٧م ، وخلال سنوات الدراسة « كلية الحقوق » والفترة التي تلتها والتي تمثل بداياته الاولى كمصور امتلك ناصية اللغة الابداعية عن تجربة ذاتية وبعيدا عن الاكاديميات الفنية ، كان يتردد على مراسم الفنانين الاجانب في الاسكندرية ، واستقر في مرسم الفنان زانيري حيث



محمود سعيد .. شقيقة الفنان



صورة الفنان /١٩٢٤



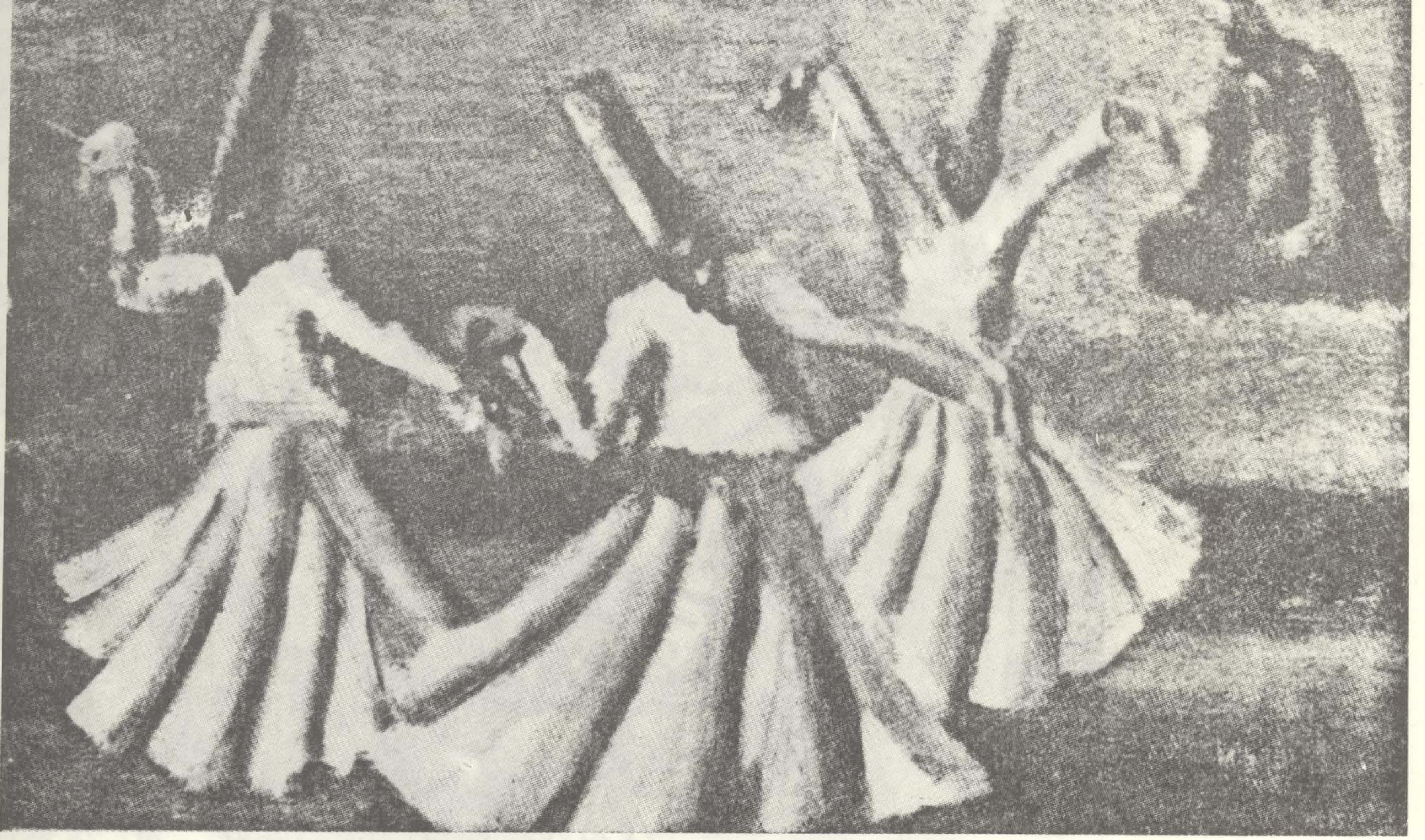
حاملة الجرة/ ١٩٢٦/

تتلمذ على يده ، وكنتيجة لحالته الاقتصادية الميسورة وربما المترفة ، فقد كانت رحلاته وجولاته في اوربا وامريكا متعددة ، الا ان عشقه للفن دفعه خلال تلك الرحلات « ظل لسنوات عديدة يمضي فترة العطلة القضائية في اوربا » الى الاطلاع على متاحف الفن ومعايشة الفنانين الاوربيين ، بل والانتساب الى تجمعاتهم الفنية واكاديمياتهم « الحرة » غير الرسمية، حيث انضم الى القسم الحر بالكوخ الكبير الذي أنشأه النحات الفرنسي (أنطوان بورديل) ، ودرس لفترة من الزمن دراسة حرة بأكاديمية جوليان بباريس ، وهكذا تأثر في بداياته الاولى بالاتجاهات الفنية الاوربية ، وخاصة (الانطباعية) التي مارسها في مجموعة من اللوحات التي تمثل مرحلته الاولى ، وعلى صعيد الموضوع كان لعائته البرجوازية ـ أيضاً ـ أثراً على



محمود الصغير ١٩٢٧

اختيار موضوعاته ، ففي البداية اتجه الى تصوير اللوحات الشخصية للعائلة ، وبالتحديد خلال الفترة التي تقع ما بين عامي ١٩١٨م – ١٩٢٥م ومن لوحات تلك المرحلة والتي دارت وحل العائلة واصدقاء العائلة (لوحة شخصية لشقيقته – وهي تعزف البيانو في منزل العائلة – زوجته – بورتريهات شخصية – بورتريهات لاصدقاء العائلة من عرب واجانب) وتكشف تلك اللوحات عن مزيج من عدة اتجاهات جمالية (واقعية – تسجيلية – انطباعية) الا ان (محمود سعيد) كان يضع شيئا من ذاته في تلك الوجوه ، وذلك رغم تأكيده على مطابقة الصورة مع الواقع ، او التحرر نسبيا في اللوحات التي اقترب في الوانها من «الانطباعية » ، وتتمثل تلك الذات في التعبير الخاص في الوجوه ، وفي العيون التي تكشف الداخل الانساني (البعد النفسي) الى ان وصل في عام (١٩٣٠) الى تأكيد هذه المسألة بوضوح كما في لوحته « تحليل نفسي » التي تمثل وجه الفنان في الوقت الذي تعكس فيه حالته الداخلية ، انفعالاته الشخصية ، عواطفه الذاتية ، صراعه الداخلي ، وفي لوحة (الرسول) التي تمثل – ايضا – صورة شخصية للفنان على خلفية من العمارة العربية ، تتكشف عن احاسيس ذاتية اخرى تدور هذه المرة حول حالات صوفية ، وتعكس فكرة الاحساس بالموت ، كنتيجة لمرض اصاب الفنان في تلك الفترة ، وكاد ان يصل به الى الموت ، ويتجلى المرض في الوجه الشاحب ، والبشرة الموشحة بالاصفر ، والعيون التي تعكس حالة من التأمل الذاتي ، وحين



الدراويش / ١٩٢٨

تغلب على المرض وعادت له صحته ، تابع وحتى اواخر الثلاثينات رحلته في تصوير الاشخاص والوجوه لكن هذه المرة تمرد على الطبقة التي يصورها ، وعلى رموزها المتمثلة في اطار العائلة والعائلات البرجوازية الصديقة ، ليتجه الى تصوير الانسان الشعبي ، وخاصة (الفلاحة) التي تغنى بها ويجدها في عشرات اللوحات .

تعتبر لوحة (هاجر – انتاج عام ١٩٢٣م) التي تمثل امرأة من الريف العربي المصري بلباسها الشعبي التقليدي ، وهي تجلس على الارض وتسند ظهرها الى جدار منزل من محاولاته المبكرة التمرد على القيم البرجوازية التي كانت سائدة وعلى موضوعاتها ، والتوجه الى تصوير الانسان الشعبي في حياته اليومية ولعل مقارنة (هاجر – ١٩٢٣) بلوحة (شقيقة الفنان عازفة البيانو ١٩١٨م) تكشف عن تبدل كبير في التجربة ، في الشكل والمحتوى والقيم الجمالية والتعبيرية ، ففي (عازفة البيانو) نطل على نموذج اجتماعي يمثل طبقة خاصة مترفة ، وفي مرحلة ساد فيها الفقر والجهل والمرض والتناقضات الشديد في

الفوارق الاجتماعية ، وعبر وجه « العازفة » لا نرى التعبير عن الانفعال بالموسيقا أو بآلة العزف ، بل نرى شيئاً من (الكبرياء) المصطنع وشيئا من « التكبر » و « التانق » و « البهرجة » ، وكأننا أمام لوحة من لوحات الفنانين الاوروبيين الذين صوروا حياة الملوك والامراء و « النبلاء » في القرون الوسطى ، في حين نرى في لوحة (هاجر) المحققة بجمالية واقعية طبيعية النموذج الشعبي الذي يمثل شريحة اجتماعية واسعة لها مشكلاتها وهمومها والامها ، وجمالياتها ايضا ، واذا كان وجه (عازفة البيانو) يعكس فكرة مصطنعة فان وجه (هاجر) يشع بالحالات الانسانية الواقعية المتنوعة ، الحزن والالم والقلق والآمال ، التي تكشف بدورها عن معاناة واحلام الانسان الشعبي ، ونرى الملامح الانسانية المحلية ، والتاكيد على الحالة الداخلية ممثلة في القيم التعبيرية التي يعكسها وجه (هاجر) وخاصة عيونها ، وفي الالوان القاتمة الموظفة توظيفا تعبيريا يتلاءم ويخدم المحتوى الانساني .

كما تختلف (هاجر) عن لوحة (زوجة الفنان) والتي صور فيها زوجته وهي تجلس على شرفة قصر



بائع العرقسوس ١٩٣١

ريفي تنتصب اعمدته الرخامية وتيجانه المزخرفة [انجز الفنان هذه اللوحة خلال زيارته الى اسبانيا] ، ومع (حاملة الجرة - انتاج عام ١٩٢٦ م) يصل (محمود سعيد) الى بداية متميزة في تصوير عامة الناس والتأكيد على الحياة الشعبية وبعيدا عن موضوعاته الذاتية التي مثلت بداياته الاولى ، وتأخذ المحلية من منظور فولكلوري مداها في هذه اللوحة التي تمثل جمالية المرأة الشعبية ، وجمالية العناصر الفولكلورية ، وعلى خلفية من العمارة الريفية ، ولكن برؤية حيادية ، حيث تطالعنا (حاملة الجرة) وكأنها تقف أما آلة للتصوير الفوتوغرافي ، وهذا ما نراه في

لوحة (حياة - ١٩٢٧ م) التي تعكس نموذجا آخر للمرأة المصرية (المرأة في المدينة) ، وتبرز المرأة على خلفية من النيل والزوارق والمباني الكبيرة ، إلا أن (حياة) كما (هاجر) و (حاملة الجرة) تمثل المرأة الشعبية .

وفي [ذات الرداء الازرق - ١٩٢٧ م] يتبعد (محمود سعيد) عن المحتوى الواقعي ((الطبيعي)) ، باتجاه رؤية جديدة ومتميزة ، حيث يبدأ في تمجيد المرأة الشعبية التي أصبح يرى فيها صورة للوطن مع التأكيد على الملامح الإنسانية المحلية والخصائص الفولكلورية ، ولعل ما يلفت النظر في هذه اللوحة



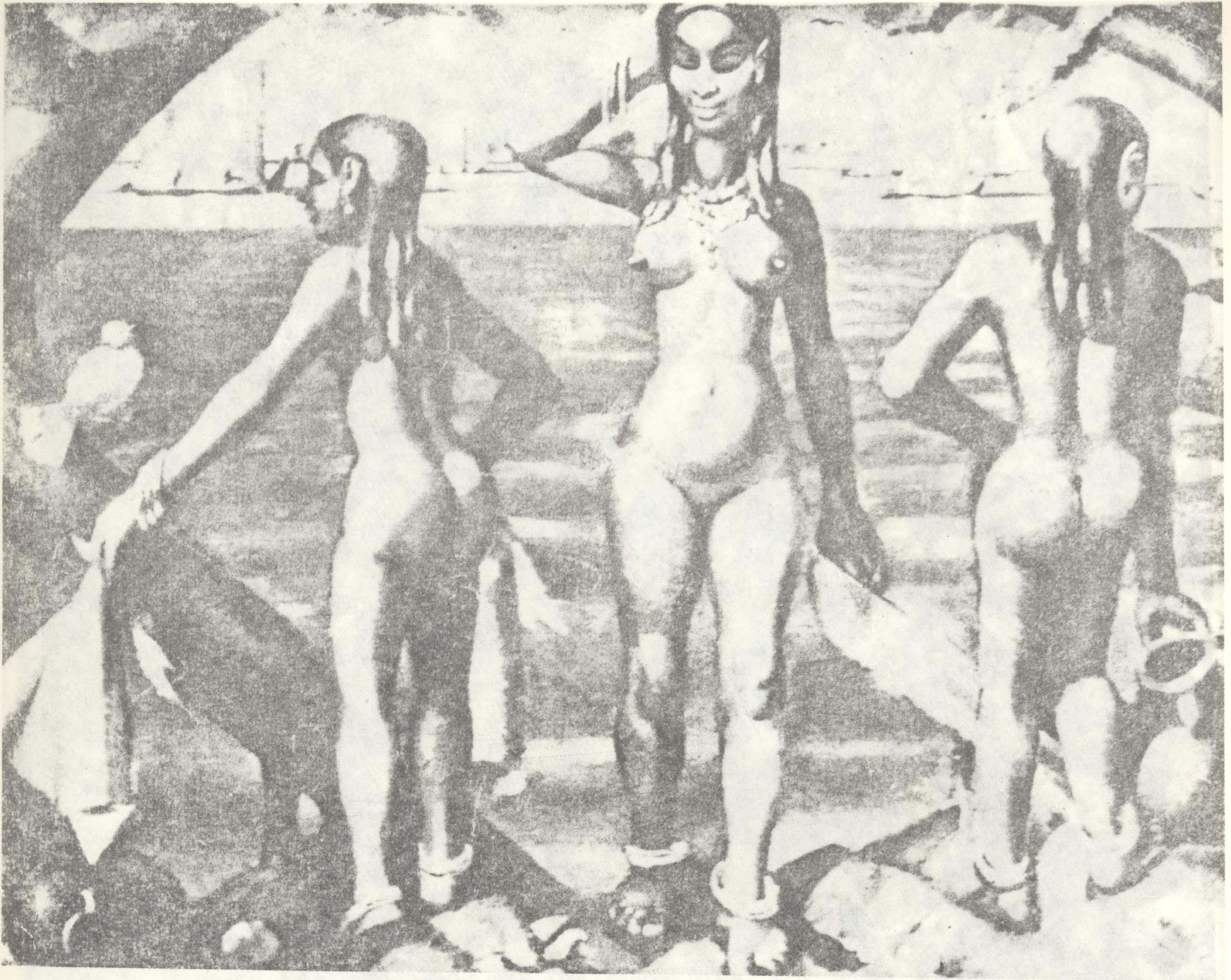
عروس النجر ١٩٣٢

التي اعتبرها بعض النقاد بداية مرحلة جديدة في تجربة (محمود سعيد) هو الطابع الاسطوري الذي اتسمت به الشخصية الاساسية (المرأة) والذي يشير بدوره الى المحاولات المبكرة لاستخدام العناصر الواقعية استخداما رمزيا ، فحجم المرأة والتركيز على الكتل عبر الاضاءة ، كل ذلك يضعنا امام شكل لامرأة اسطورية تمثل في شموخها ما هو ابعد من مظهرها الخارجي ، وذلك على نقيض (هاجر) التي عكست رؤية واقعية للموضوع ، وهكذا تبرز (ذات الرداء الازرق) وكأنها واحدة من ربات الاساطير القديمة ،



ذات الجدائل الذهبية
١٩٣٣

ولتكشف أخيرا عن الدلالات الرمزية الجديدة ومحاولات (محمود سعيد) صياغة فكرة الشموخ والاباء والقوة ممثلة بالمرأة الشعبية ، واذا انتقلنا الى لوحة (ذات الثوب الوردي ـ ١٩٢٩ م) تكشفت لنا نفس الدلالات الرمزية والقيم التعبيرية والافكار الآنفة الذكر ، مع التركيز هذه المرة على النموذج الجمالي المصري القديم، واذا كان (محمود سعيد) في (ذات الرداء الازرق) ، يكشف عن الجانب التراثي الاسطوري ويوظفه للتعبير عن فكرة معاصرة ، ففي (ذات الثوب الوردي) يتجه الى استشفاف النموذج الجمالي الانثوي كما في تماثيل وجداريات النحت المصري القديم ، ويحاول توظيفه توظيفا معاصرا ، تماما كما في منحوتات (مختار) الذي ارتكز في جمالياته النحتية الى ذلك التراث النحتي المتميز لذلك كله يمكن مقارنة تجارب (محمود سعيد) في التصوير بتجارب (مختار) في النحت ، والتي تمثل شكلا من أشكال استمرارية جماليات التراث الفني المصري القديم ومحاولة استخدامه للتعبير عن الذات الوطنية ممثلة برموز الشعب وفي مقدمتها ((الفلاحة)) ، والتي أصبحت العنصر الانساني الاساسي ومحور العناصر التعبيرية والجمالية ، وكما عند ((مختار)) ،



المستحمات ١٩٣٤

كذلك برزت عند ((محمود سعيد)) (حاملة الجرة) ، أو لنقل الفلاحة في حياتها اليومية ، على ضفاف النيل ، وعلى الارض ، في ساعات العمل والراحة ، وأصبحنا نرى عناصر البيئة (المنازل الشعبية ـ النيل ـ الزوارق ـ الطبيعة ـ أشجار حيوانات .. الخ) تشكل الخلفية التي تعطي للمرأة كما الازياء الشعبية ومختلف الجماليات الفولكلورية هوية خاصة هي نسيج من المرأة والحياة من حولها ، وبذلك لم نعد الصور الشخصية ، أبطاله في العمل الفني ، بل أصبحت الفلاحة هي المصدر والوسيلة والهدف .

وحين بحث في القيم التشكيلية للعاريات وعبر مجموعة من اللوحات [عروس البحر ـ المستحمات ـ عارية على اريكة خضراء ـ عاريات ـ عارية .] ، أكد على النموذج الجمالي الانثوي العري الافريقي (الشفاه الغليظة ـ الاثداء الكبيرة ـ الاطراف الممتلئة ـ العنق الطويل .. الخ) وكأننا أمام مجموعة من الكتل النحتية النابضة بالحياة ، نموذج جمالي استوحاه من البيئة الشعبية كما من التراث القديم ، وحين قام ثانية بتصوير نماذج من عائلته وخاصة شقيقاته (مرحلة الثلاثينات) ، غابت القيم الجمالية المفتعلة (الاجسام



بنات بحري ١٩٣٧

الرشيقة) ، ففي بداياته كان يرسم الجسم الانثوي (الموديل) نحيفا ، تماما كما في اللوحات الشخصية ، لشقيقاته ، وزوجته ، وزوجات الاصدقاء ، وكنتيجة لتأكيده في مراحله التالية على النموذج الجمالي الشعبي ، عاد ليصور العائلة عبر قيم أخرى مستمدة من المرأة الشعبية ، ففي لوحة شقيقة الفنان (حرم السيد حسين سري) ، لم يصور جسما نحيفا لكنه صور جسما مشبعا بالكتل ، تماما كأننا أمام صورة لامرأة ريفية ، حتى (عروس البحر) التي اشتهرت عبر الاساطير والرسوم العالمية برشاقتها صورها (بدينة) نسبيا ، وتنسحب هذه المسألة على مجموعة لوحاته حول (المستحمات) و (العاريات) ، وبذلك أصبحت المرأة العارية كما المرأة بلباسها الشعبي التقليدي محور تجاربه ولفترة من الزمن .

ويبدو ان بحثه في المرأة الشعبية ومن جوانب مختلفة ، جمالية وتعبيرية ، المرأة الفلاحة ، المرأة



الملاية اللف ١٩٥٩

العاملة ، المراة الام ، قد قادته الى الحياة في الريف ، او لنقل الى البحث في (الحياة الشعبية) عبر الارض والانسان ، مع الحفاظ على المراة كعنصر من ابرز عناصره الواقعية .

ووصل في معالجته المراة الى قيم جمالية مستمدة من جماليات (النحت) والتصوير المصري القديم ، واذا كان (مختار) في منحوتاته يعتبر الرائد الذي عمل على احياء التراث النحتي المصري القديم ، محمود سعيد هو بلا شك الرائد الآخر في التصوير ، لذلك ليس غريبا أن يتفق النقاد حول مسالة الريادة في احياء التراث كتصوير ونحت في تجاربهما ، كما ان جولات (محمود سعيد) في اوربة ، ودراسته في بعض معاهدها الفنية وانتسابه الى التجمعات التشكيلية لم تسلخه عن البيئة ، عن تراثه القديم وعن تراثه الحي المستمر في الحياة الشعبية ، والممثل في الفولكلور المحلي ، بل زادت من قناعته في ضرورة التميز عبر ربط انتاجه الفني بمختلف الجماليات المحلية . ومن المؤكد ان بحثه وتصويره لابرز مصدر واقعي (الفلاحة) كان من



حاملة القلل ١٩٣٦

العوامل الهامة التي دفعته الى تصوير الحياة الريفية في القرى ، والشعبية في الاحياء القديمة للمدن ، وهكذا تكاملت موضوعاته ، كمصدر للتعبير ، كحياة عريضة ، وهنا نذكر وعلى سبيل المثال لا الحصر ، لوحاته : [محمد الصغير – هاجر – الحمار – الدراويش – في الخريف – مرعى وتلال – حاملة القلل – بائع العرقسوس – الامومة – الدعوة الى السفر – فاطمة – ذات الجدائل الذهبية – شراع على النيل – جميلات بحري – الذكر – ذات الاساور الذهبية – القط الابيض – منظر ريفي – الزار – امراة من النافذة – الصيادون في رشيد – صيادون في السلسلة – الاهرام – صيد في زوبعة – الاسيوطية الصغير – المنديل الازرق – العاطل – قناة السويس – مرسي مطروح – اسوان – بدوية من مريوط – شراع في المرسى – جزر وتلال – الصخور – وجه نصفي بالملاية اللف – جالسة بالملاية – حمام الخيل قرب رشيد – جزيرة الفيلة باسوان – رعاة الماعز – المقرىء في السرادق – الصيد العجيب – الشواديف – عربي من مريوط – العائلة في الريف – بنات بحري – اسرة ريفية – المدينة] .

وتكشف هذه اللوحات مجتمعة عن حياة بكاملها ، حياة الانسان الشعبي ، عامل البناء والفلاح وصياد السمك وبائع العرقسوس والفلاحة ، والعائلة الريفية ، ومشاهد الصيد ، والمناظر المستوحاة من الريف ، ماذا كانت أعماله في بداياته تتمحور حول القيم الجمالية الانثوية لبنت البلد ، وبمعزل عن البعد الاجتماعي ، والقيم التعبيرية ، فان أعماله الآنفة الذكر تكشف عن خصائص متميزة على صعيد الشكل والمحتوى ، وترصد الحياة اليومية للناس من جوانبها المتنوعة ، وبشكل خاص العمل ، كما في سلسلة لوحاته حول صياد السمك والعائلة العاملة في الريف (الرجل والمراة والطفل) ، ففي لوحة (الجدائل الذهبية) لا يصور المظهر الخارجي للمراة المصرية ، بل يغوص في الملامح المحلية ، مؤكدا على خصوصية البيئة عبر الشكل واللون ، وفي لوحة (فاطمة) التي تمثل امراة ريفية يعطي أهمية خاصة للتعبير عن الحزن ممثلا في الوجه الذي يعكس أيضا عدة قيم جمالية وتعبيرية ، وحالات انسانية ، وفي لوحة (الصيد العجيب) لا يشدنا فقط الى حركة الصيادين وجمالية البناء ، لكنه يعكس قيمة العمل الجماعي ، وفي لوحة (الشواديف) يصور عدة مشاهد بانورامية تدور حول العمل في الريف ، الفلاح والفلاحة ، الارض والاشجار والحيوانات والمنازل ، حركة في منتهى الحيوية ، وهذا ما اكده نقاد عصره ((كان العمل محورا من المحاور الاساسية في الفن المصري القديم ، وطالما ترنمت اللوحات الجدارية والتماثيل بالعمل وبحدته ، وهو أيضا محور من محاور التعبير عند (محمود سعيد) ففي لوحة (الشواديف) يتجلى أسلوب الفنان في التصميم ، واهتمامه بايقاع الاشكال المثلثة مع الخطوط الراسية والافقية ، مع إضفاء جو من السحر الخاص تشارك في الايحاء به الالوان الداكنة وحركة العمل الابدية تتبدى شخوص استعارت بناءها من التماثيل المصرية القديمة ، وفي لوحة الصيادون في رشيد يتناول موضوع الارض المصرية في خصوبتها من خلال عطاء الماء والنخيل والزرع . وأمام لوحة (المدينة) لا بد من وقفة خاصة ، ذلك ان هذه اللوحة تؤكد من جديد تأكيد الفنان على المسألة الشعبية ، ففي هذه اللوحة الجدارية (المدينة) لم يصور (محمود سعيد) العمارة الحديثة للمدينة ، ولم يصور مظاهر الحضارة المستوردة ، بل صور مظاهر الحياة الشعبية ، وابناء الريف في تجولهم في المدينة ، وحركتهم ، ومن ابرز عناصر اللوحة نذكر (العائلة الريفية والحمار) الذي يسير في وسط الطريق ، وبائع العرقسوس ، وبنت البلد في الملاية والفلاحة حاملة الجرة ، نعم فلاحة تحمل الجرة وسط المدينة ، وصياد السمك ، وغيرها من مظاهر الريف التي صورها ضمن المدينة ، وتكشف



فتاة على الكرسي ١٩٤٩

هذه المشاهد التي استعارها من الريف عن عملية تركيبية وعن بناء يقود الى رؤية خاصة للمدينة ، للاحياء الشعبية الفقيرة ، ولزوار المدينة من القرى المجاورة ، وهكذا تمثل العائلة الريفية الى جانب الفلاحة والصياد مصدرا من مصادره المتميزة وعبر مختلف المراحل التي مرت بها تجربته ، والشيء المؤكد ان التميز في تجربة (محمود سعيد) ليس فقط في استخدامه لعناصر البيئة ، بل في أسلوبه الخاص ، وربطه ما هو ذاتي من جماليات وقيم بواقع استمد منه تجربته وخصوصيته .

وحول هذه التجربة الرائدة وارتباطها بالبيئة والتراث والحياة الشعبية ظهرت عدة مقالات لمجموعة من النقاد الذين عاصروا تجربته نقتطف منها ما يلي :

[تمكن محمود سعيد من أن يكون شخصيته المستقلة النادرة ، وأسلوبه الفريد الخاص ، الذي بدأ بميلاد لوحاته (الجزيرة السعيدة) و (الزنجية والصلاة والمقابر) و (حمام الخيل بالمنصورة) و (المرأة والقلل) و (الدعوة الى السفر) و (ذات الجدائل الذهبية) و (فاطمة) و (الصيد السحري) و (الشوادف) و (جميلات بحري) ثم نماذج للوجوه الشعبية (فاطمة ـ هاجر ـ حياة) التي صورها من الاحياء الشعبية وابرز أعماقها الشعبية ٠٠] .



دعاء المتعطل / ١٩٤٦

ـ هو الفيلسوف الذي يراقب الشعب ويستخلص روحه وفلسفته ويسجلها في صور يخلط فيها الالوان بالقيم المعنوية والروحية ، فهذه صورة والده وزوجته وابنته وحفيدته وأصدقائه تمثل فيه الرجل الاجتماعي، وهذه صور الزار ، والذكر ، والصلاة ، وبنات بحري، والعائلة ، والقرية ، والمدينة ، وبائع العرقسوس ، والصيادين ، وغيرها تعبر عن الفنان الاصيل الذي يسجل الحياة الشعبية ، وهذه صور المناظر الطبيعية تمثل روح الفنان الذي يبحث عن الجمال في الطبيعة حيث تكون] .

ـ [خلال العشرينات ظهرت ملامح شخصيته المميزة في لوحة هاجر و (الزنجية ذات الخلاخيل) و (نعيمة) ، على ان الثلاثينات تقبل وقد إزداد فنه رسوخا واصبح اكثر امتلاكا لقدراته ، ملك سر التحوير وسحر الايقاع وتاكد التوازن بين وعيه المادي وإدراكه الروحي للاشكال فاكتسب في لوحاته حجما وامتلاء وتدفق منها نور سحري كانه قادم من اعماق بعيدة .

في (حاملة القلل) نلمح اهتداء (سعيد) الى نموذج الأنثى الذي وجده في المرأة (بنت البلد) في احتفائها الخفي بالجنس ، وإيمائها اليه في العيون التي يشع منها النداء ، وفي الشفاه ، والنهود المعبرة عن الخصوبة، وقد يكون من العسير وضع علامات فاصلة مميزة بين حقبة واخرى فانتاج الفنان مسار متصل يمهد كل خطوة منه لما يليها ، الا ان الاعمال المتعددة التي ابدعتها مخيلة قد فتحت لفن التصوير في (مصر) آفاقا وابعادا .]

الجميل والقبيح

للكاتب البلغاري : بوغوميل راينوف
ترجمة : ميخائيل عيد

- ١ -

نعرف جميعا (أسطورة بجماليون) الذي نحت صورة امراة جميلة فعشقها لجمالها ، هذه الاسطورة هي ، بمعنى ما ، تنويع لاسطورة (زافكسيس) الذي رسم عنبا بلغ رسمه له حد الكمال فصارت الطيور تاتي كي تنقره ، الطيور تطير الى العنب ، والرجال الى النساء الجميلات ، والايهام الفني ينافس الطبيعة بالجاذبية والواقعية ، .

وكان فنانون العصور القديمة يلهمهم هذا الطموح الى تصحيح الطبيعة ، الى خلق جمال اكمل ، كتب (ارسطو) انه [يجب تقليد المصورين المجيدين : انهم يصلون الى الشبه في صورهم الشخصية وفي الوقت نفسه يصورون اناسا اجمل .] ، ويبدو ان هذا السعي الى التجميل لم يكن دون نجاح ، فالنحت القديم ، قد اعتبر بعد قرون كثيرة مثال الروعة ، والسعي نفسه قد الهم ، الى درجة كبيرة ، معلمي النهضة (فينيرا النائمة) لجورجوني و (دايانا) لتيتسيانو ، هما سيدتان مريحتان على كل حال ، اما (سكستين) لرافائيلو فما كان لها أن تحظي بمثل هذه الشهرة ، لو لم تكن عذبة المنظر ، ولم تحظ اية من والدات اله (غريكو) بمثل هذا الاحترام ، ولكن علينا ان نهرب من المقارنات فهي تربة زلقة جدا .

وعلى كل حال يبدو وكان تذوق الجمال الجسدي، قد تراجع بعد (عصر النهضة) الى المستوى الخلقي ، بل لقد اغفله ، بعض المعلمين : انه شذوذ يصعب تفسيره حقا : يرفض الفنانون امكانية ان يضمنوا بايسر السبل واضمنها صداقة الجمهور بوساطة ابطال وبطلات ذوي مظهر خارجي جميل ، ان اكبر المبدعين [غريكو ، فيلاسكيز ، هالس ، رامبرانت ، فيرمر ، شاردان ، غويا] لا تثيرهم هذه المعضلة ، كانما قد بقي هم الجمال لفنانين من الدرجة الثانية ابتداء من (غفيدو ريني) وانتهاء (ببوشيه) و (فراغونار) .

صحيح ان (الكلاسيكيين) الزائفين يتذكرون ، فيما بعد ، الجمال وكذلك الرومانسيون ،الرومانسيون باندفاعهم نحو المثالي ـ وهذا طبيعي تماما ، الرومانسيون ـ دون اي شيء آخر ، ولكن ، اي رومانسيين ؟ قد يكونون في هذه الحال ـ اولئك الذين من الدرجة الثانية مثل (لامي) و (بولانجيه) او (ديفيريا) ان (بودلير) الذي عرف (دولاكروا) عن قرب يقدمه لنا على انه (نبيل) نموذجي فاتن ،ويدهش الشاعر لان هذا الرجل الفطن الجميل قد ابدع فن اشواق لا تطاق ، وفظاعات وعذابات ، : [كل ابداعه قنوط ، مذابح ، حرائق ، وكل شيء (هنا) ، يعتبر شهادة ضد البربرية البشرية الابدية التي لا ترحم ،


فينوس النائمة

المدن المشتعلة المدخنة ، الضحايا المقطعة ، النساء المغتصبات ، حتى الاطفال المرميون تحت أرجل الجياد ، أو تحت سكين الامهات الفاقدات عقولهن ، كل هذا الابداع يشبه نشيدا رهيبا وضع على شرف القدر والعذاب الذي لا يطاق .

ويجهد (بودلير) لتفسير عربدة القسوة هذه بازدواجية ما لدى (دولاكروا) فيقول : [قد يكون هذا الرجل الارضي قد اخفى شيئا (بربريا) و (فوهة بركان) غطيت بذكاء بباقات الزهر .] .

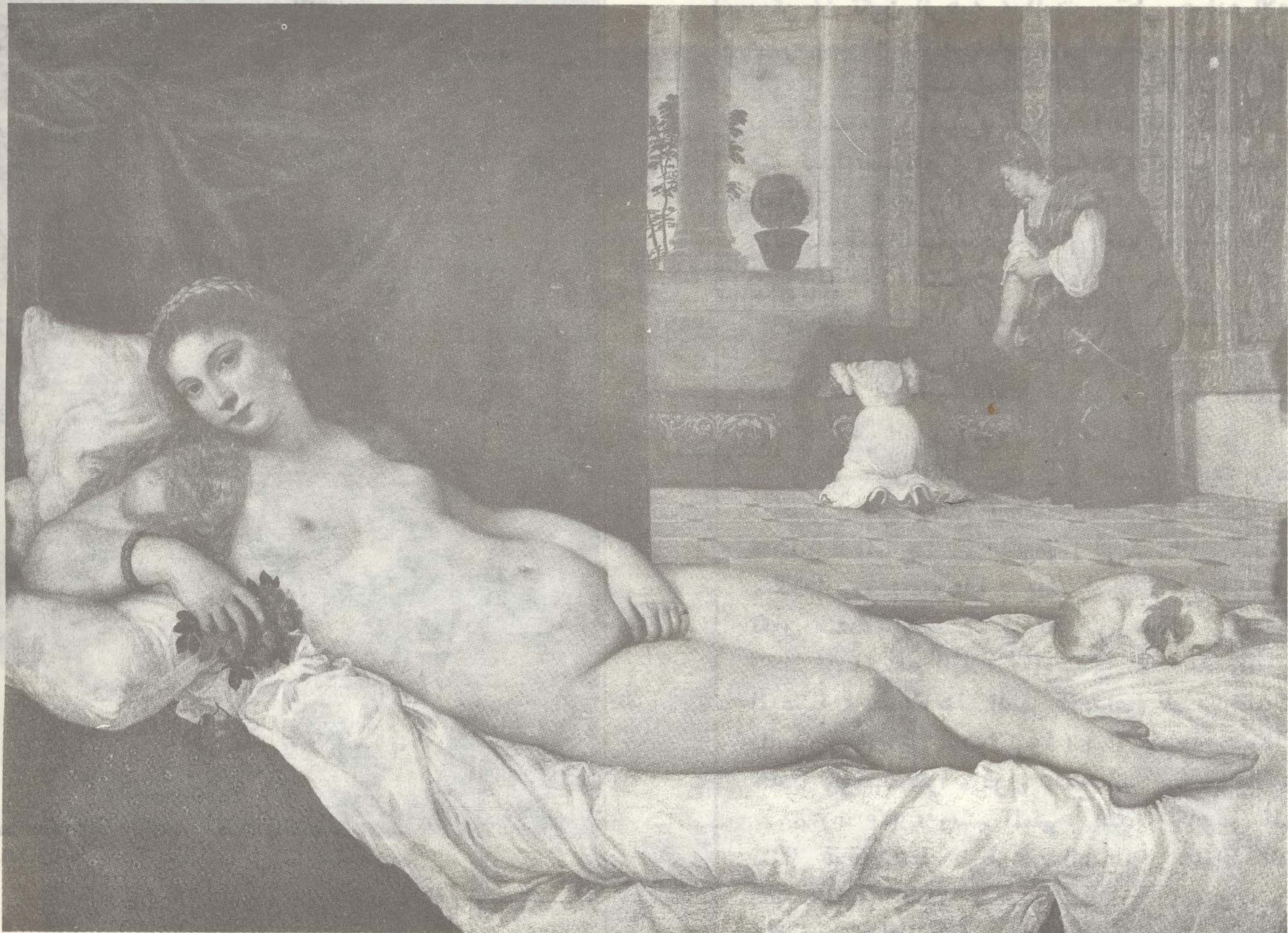
واليوم ، اذ نستطيع ، اضافة الى تفسير (بودلير) أن نعتمد شهادات أناس آخرين ، وأهمها يوميات الفنان نفسه ، يصعب علينا أن نقبل فرضية الشاعر ، ان (دولاكروا) ، بعيدا عن التوهمات ، لا يمثل لنا فوهة بركان للشهوات البربرية ، بل هو نفس متزنة جدا ، يسيطر فيها العقل على الشعور بحزم ، وأكثر من ذلك ، فان هذا الرسام الذي اعتبر في زمنه منجذبا بعواطفه الى حيث يحطم باستمرار قواعد الحرفة ، يبدو في احيان غير نادرة منفعلا أكثر ما يكون الانفعال بقضايا الحرفة ، قال له مرة احد المعارف : [لماذا لم تكن البارحة في السفارة البريطانية ؟ اذن لرأيت (تاليران) يتكلم مع (ولنغتون) . أية لوحة !؟] ، وأجاب الفنان : [هذا بالنسبة للرسام ، ببساطة ، رجل يرتدي الازرق يقف قرب رجل يرتدي الاحمر .] وقد أسر في مناسبة أخرى الى تلميذه (أندريو) : [لو أحرزت معرفة بمليون لاشتريت أيضا القليل بفرش] .

ان عقلانية (دولاكروا) وامتلاكه الدائم للقضايا الحرفية ، وخصوصا التي تخص المجموعات واللون ، لا تعني قطعا ، أن المواقف المتوترة والدرامية كانت بالنسبة له مجرد سبب لعرض حل هذا الامر التشكيلي أو ذاك ، وتلك المشاهد الدامية التي أدهشت (بودلير) ليست تعبيرا عن ميل غير مدرك الى البربرية ، بل هي نتيجة لموقف أخلاقي وجمالي واع تمام الوعي ، ولان الرجل فطن ، تحديدا ، ومتزن ، ولانه ، تحديدا ، يحب الجمال والانسجام ، فانه ، (دولاكروا) يشعر دون حدود ، بكل شيء يدمر الجمال والانسجام ، ولهذا ، كما لحظ (بودلير) نفسه ، فان تصوير (دولاكروا) هو اتهام فريد ضد (البربرية البشرية) ضد فوضى الشهوات الدينية ، ضد الجشع والقسوة والاضطهاد .

ومع ذلك ، أين هي صورة المثل الاعلى ؟ أهو (ميديا) التي يتملكها الظما الى الانتقام ، أم هن النساء المنذورات للقتل في (موت ساردانايال) ؟ ماذا بقي من جمال القديم ، أو جمال النهضة النقي المطمئن ؟ النهضة ، أجل ، النهضة ـ لا سواها ، ولكن أية نهضة ؟

امرأة تسير بخطوة سريعة واسعة على المساحة العارية ، لا نعرف لماذا تتحرك ولا الى أين ، واذا قبلنا ... أنها تهرب ، فأسباب ذلك كافية وبادية للنظر ، تدب على الارض كل البشاعات الجهنمية المكنة ، شياطين صغار وأسماك لها أرجل ، وبعيدا الى اليسار ، الهاوية ذاتها وقد فغرت شدقها ، أما الى اليمين فكثرة من البشر المسلحين يقف أحدهم ضد الآخر في احتدام الافناء الذاتي ، وأبعد من ذلك تحترق الكنائس والحصون ، وأبعد أيضا يشمل الافق كله ضوء الحرائق الاحمر العكر ، كأنما العالم كله قد شمله اللهب وضراوة الدمار ، أما المرأة فقد أحنت جسدها الى الامام ، وهي مسرعة في دربها ، ليست هذه (فينيرا) أو (عذراء) ، هذه هي (المجنونة غريت) لبروغل .

النهضة ، بيتر بروغل ، وبانوراما للهول ، يرن أمام نطق كلمة (جمال) كسخرية جوفاء ، ولاي سبب شرع المعلم يخيف المشاهد بدلا من أن يفتنه ؟ يرى بعض المفسرين ان من الافضل أن يتجاوزوا هذا العمل ، ويذكرونه ببساطة كي يقفوا عند أعمال أيسر تفسيرا (جيناي) ، ويكتفي آخرون بشروع بدائية وساذجة : [المجنونة غريت هي (المرأة الشريرة) التي يخشاها الشيطان نفسه] (فلامان) وهي رمز (للشر



فينوس تيسيانو

الانثوي) عموما (ديني) ، ويرى آخرون في البطلة [تجسيما للوضاعة] (غروسمان) ويرى [أنها تخص شرحا فريدا للكيمياء بكل خواصها] (فان لينيب) ، ويسأل آخرون هل هذا [كناية عن الحرب أم عن الجبروت الانثوي الذي يلجم حتى العفاريت ؟]ولكنهم حين لا يجدون جوابا يليحون بيدهم ، ويختمون الكلام بالقو ل: [ان (اللغة التشكيلية) التي ابرز بها الرمز تهمنا اكثر كثيرا من الرمز ذاته] (بريون) ، وقد صار ، عموما ، معروفا لدينا تباين آراء الاختصاصيين الذين يزعم كل منهم انه يمتلك مفتاح اللغز ، القبيح هو أن [المفاتيح مختلفة والقفل واحد] .

(المجنونة غريت) هي فعلا نتاج صعب ، وهذا لا يعني أن كل تفسير بائس له الحق في الحياة ، يكفي أن نعير بعض الاهتمام الى العصر الذي ابدع فيه (بيتر بروغل) الشيخ (١٥٢٥ ـ ١٥٦٩) ، كي نقترب ولو جزئيا من مغزى العمل الابداعي ، انه الزمن الذي اكتسح فيه جيش المحتل الاسباني فيليب الثاني الاراضي المنخفضة علاقة النتاج بأحداث العصر الدامية واضحة وضوحا كافيا ، كي نسأل كما سأل (جاك بيوس) : [بماذا هي منشغلة هذه المراة العملاقة الشريرة ؟ هل تجسد الكذب وافقار المشاعر البشرية ، أم أنها تنظر ، فقط ، الى العالم الذي غرق في النار والدم ، بعد أن عبرت المراة ؟ انه تصور شرير حقا للمراة ، وهو تفسير تافه لغريت (العملاقة) التي بدت عملاقة (لبيوس) لانها مرسومة في المستوى الامامي لا لسبب آخر ؟!

يؤكد بعض المؤلفين الاكثر حصافة [أن اللوحة تمثل اتهاما من نوع ما ضد (الجور الاجنبي)] (ميشله) ، و [أن المجنونة (غريت) تجسيد للقسر والاغتصاب] (مينيرت) ، يبدو لنا التوكيد الاول على



عذراء السستين .. رفائيل

صواب ، الثاني مجرد ومستحيل ، كان من الممكن أن نقتنع بتفسير (ميشله) ، خصوصا ، لو أخذنا بملحوظة (مارسيل بريون) بـ [فلنكف عن الافراط في عقلنة فن (بروغل) ، فهذا (تصوير) قد يكون على أقل ما يكون روحانية ، وعلى أقل ما يكون عقلانية] ، ولكن ليست لدينا الاسس ، كي نوافق على مثل هذا الرأي ، ونرى من المناسب أن نذكر بأن صديق (بروغل) (أورتيليوس) قد قال في حينه شيئا مخالفا : [في كل نتاجات (يوجد دائما من الفكر أكثر مما يوجد من التصوير) .]

اللوحة دون شيء آخر هي [اتهام ضد الجور الاجنبي] فهل هي هذا وحسب ؟ في مثل ذلك الزمن تقريبا (١٥٦٢ – ١٥٦٣) قدم المعلم لوحة أخرى مماثلة (انتصار الموت) ، انها مماثلة ولكنها مختلفة ، وفي هذا الاختلاف ، تحديدا لا ينبغي أن نبحث عن حسم المسألة التي تعنينا ، الكابوس في [الانتصار] ليس أقل شرا ، ولكن لاشي ملغز هنا : (انسكلوبيديا مصورة للاهوال) ترن أكثر رهبة مما في الاولى بقدر ما يمكن أن تكون الرهبة ، الموت يمتطي جواده الاعجف ويليح بمنجله قائدا جماعة من الهياكل العظيمة المسلحة بالرماح ، لقد مرت عاصفة الدمار من طرف الى آخر ، بهذه المساحات المدمرة تاركة وراءها الخرائب والجثث ولم تهدأ بعد العربدة الجهمة ، فالناس والهياكل العظيمة يتواجهون في صدام عنيف ، تشتعل محارق ، والسماء أكثر جهامة من دخان الحرائق ، لقد ذكرت هذه اللوحة (ميشيله) ، ذات مرة بميدان القتال عند (فيرديون) واليوم يقرنها (بيانكوني) بمعتقلات الموت النازية ، وتتوافر المشاركات البلاغية التي تدفعنا الى الخلاصة ، ان الهول الذي انتفض (بروغل) ضده ، لم يتبدد مع مرور القرون بل تنامى .

يجد بعض الدارسين في (انتصار الموت) تأثير (ايرونيموس بوسخ) ويمضي آخرون ليبحثوا عن مصدر للتأثير حتى في باليرمو [فريسك في بالاتسو سكلافاني .] ، وهذا لا يمنع لوحة (بروغل) من أن تكون منقطعة النظير ، لم يحدث سابقا ، ولم يحدث لاحقا أن اجتمع الهلاك والموت في مثل هذه البانوراما المرعشة ، فتجاه هذا العمل الابداعي ظهرت الضراوات المصورة من قبل (دولاكروا) في (مذبحة هيوس) ، حادثا ثانويا صغيرا ، فوق سطح غير كبير جدا (١٧ر١ × ١٦٢ر١ م) ، رسم المعلم مشهده الكابوسي الذي يتنقل فوقه النظر طويلا بين العديد من المناظر العبثية التي تقتضي الصبر من أجل (قراءتها) . ومع ذلك فاللوحة تختلف كلية ، من حيث الرؤية ، وكمنظومة ، ومن حيث التنفيذ التشكيلي ، انها رؤيا في ايقاعات بنية ، وصدئة ، ايقاعات الارض المحروقة والحرائق حيث نبرات الازرق الضارب الى الخضرة ، تؤكد جدا جو الهاوية ، أمام هذا التبجيل للكارثة ، أمام هذه الحكاية المصورة لنهاية العالم تبدو الكارثة الغربية البرجوازية ، البضائعية – المرئية والمسموعة – سطحية ... وميكانيكية .

وكما هو واضح ، ولو مجازا ، من الموت وجنوده الخياليين من الهياكل العظمية ، فان (بروغل) ينقل الخارق الى الواقع ، ويتمثل لنا هلاك البشرية كقدر عال ، في (المجنونة غريت) تبعد القوى الخارقة – هلاك الانسان من فعل الانسان نفسه ، فهو نفسه الوحيد المسؤول عن مصيره ، فاللوحة تتحول من التورية حول نكبة البلاد المنخفضة الى فكرة حول المصير البشري ، وماساويته ، فالصورة الرمزية للموت تختفي ، ويظهر بدلا منها شخص محدد – المجنونة غريت .

يلح (مينرت) على أن (غريت) هي [روح الاضطهاد والاغتصاب مزودة باقصى الجبروت الانساني ، ولا تعرف أية رحمة] ويخبرنا (ديلفوا) أن [غريت تزعق



المجنونة غريت .. بروغل



دحر الملائكة المتمردين .. بروغل

باغنية المستعبد ، انها تحمل بنشاط مختلف الغنائم من نهب اعمى ، دون ان تابه بالدمار الشامل المتعطشة له، شعل الحريق تضيء من كل جانب ما دمرته .] .

اما ان (غريت) تزعق ، واغنية المستعبد ، تحديدا ، دون سواها ، فمن الممكن شرحه فطريا ، مع أن الامر موضع جدال النقاد ، اذ ان الرسم فن صامت ، ومهما أصخنا السمع فلن نسمع صوت الابطال وكلماتهم ، اما توكيد أن كل هذه الحرائق ، التي تشمل كل المدن والتي تضيء الافق من طرف الى الطرف الآخر ، هي من عمل امراة واحدة ، ومجنونة فيبدو على شيء من المبالغة ..

يركز اكثر الدارسين اهتمامهم ، أساسا ، على هذه المراة المجنونة ، ولا يهتم بعضهم الا بها ، هذا الاهتمام البارز سببه اسم النتاج ودور (غريت) على اعتبارها الشخص المركزي في اللوحة ، وقد لا يكون مفيدا جعل هذا الدور مطلقا ، فاذا لم تدرس صورة البطل مع الظروف المحيطة بها فمن الطبيعي أن تفقد معناها ، في حين أن الظرف المحيط ـ من دون صورة (غريت) ـ لن يفقد محتواه بل سيتحول الى شيء مناسب جدا (انتصار الموت) ، ان النشاط الاساسي ـ ومن ثم أن المعنى الاساسي قائم في الاستطرادات المنتشرة حول صورة المراة ، وهذا لا يعني ان صورتها ثانوية ،يبدو جليا أن الفنان يعطي مغزى مفتاحيامحددا للشخص الغريب ، أمام المغزى المفتاحي الشامل لمعرفة كل ما تبقى : فرادة تصوير البطلة فأمر جزئي غير ذي شأن من المأساوية يوجهنا الى طابع المأساة الكبرى .

ان المعنى الشرير الذي رسمه الدارسون للمجنونة (غريت) يعود الى وجود بعض الملامح الخارجية : الدرع ، السيف المشهر الى الامام ، حمل الغنائم ، التعبير الخاص للوجه ، وأخيرا الخطوة الواسعة التي تبدو كالمتوعدة والتي تسير بها المراة ـ كما يؤكدون لنا ـ الى الجحيم مباشرة ، ولكن تحليلا أكثر عناية



انتصار الموت

قد يظهر لنا أن هذه العناصر لا تحمل المعنى الذي يضفيه عليها الشارحون .

هل زين الفنان المرأة بعدة الحرب كي يجعلها رمزا للغزو ، هذا الرمز غير ضروري عموما ، لان الغزو مصور في اللوحة مباشرة ، وبوضوح كامل بالجنود المتكاثرين في الزاوية السفلى اليمنى من اللوحة ، فبقوة أي منطق يمكن أن تحسب امرأة محلية من بسطاء الناس ممثلة للجيوش الاجنبية ؟ وما هي في الجوهر ، هذه المرأة الاسطورية (غريت) ؟ لا شيء سوى ما نسميه (حمقاء القرية) ، انها قروية مجنونة يحتمل أنها لا تابه لئون مواطنيها يشقون ، وبها تخيف الامهات اطفالهن في أسوأ الاحوال ، ويبدو أن النقاد يريدون اخافتنا أيضا ، ونتيجة للتخيلات النقدية تحولت (غريت) الى رمز للانوثة الاصلية [التي تاتي منها كل الشرور] بل والى (تجسيد للشر) .

الابسط والاصوب كثيرا أن نقول أن (المجنونة) قد تكون على هذه الهيئة العسكرية ، لانها أخذت درع وسيف غاز قتيل ، وقد تكون اخذت ما أخذت من بيت مهجور دخلته بنفسها ، ويبدو جليا جدا أن غريت لا تهاجم ـ كما يريدون اقناعنا ـ لاننا لانرى من تهاجمه ، ولا لماذا يمكن أن تستطيع الهجوم ، اذا كان ذلك من أجل الغنائم فالمجنونة تحمل منها الكثير ولا تستطيع أن تأخذ المزيد ، واذا كانت المرأة تنطلق بخطوة واسعة ، فذلك ليس لانها تمضي الى الهجوم ـ كما يصرون على التوكيد ـ بل لانها مسرعة للهروب مما يحيط بها من أخطار ، واذا كانت توجه السيف الى الامام فذلك رد فعل دفاعي ، واذا كان للوجه منظر غريب بالفم نصف المفتوح ، والنظر المثبت فليس ذلك تعبيرا عن القسوة ، بل عن ضعف العقل والخوف ، وفيما يتعلق بأبواب الجحيم المشرعة لا يمكن ، ببساطة ، تفسير لماذا يحسب الشارحون



دولاكروا

أن (غريت) ذاهبة الى هناك ، في حين يبدو جليا انها تتحرك في الاعلى على المستوى الامامي بعيدا عن الجحيم ، وسوف تتجاوزه بعد بضع خطوات ما لم يأمرها احد نقاد الفن بتغيير الاتجاه ، وأخيرا ، نقول

ـ بين قوسين ـ أن هذا الشدق الجهنمي بشياطينه الصغيرة لا يبدو مخيفا اطلاقا ، انه غير مؤذ ، اذا قورن بالاهوال المنتشره حوله !؟ .
واذا حللنا عناصر اللوحة الاساسية ، دون فكرة

ان النظرة السطحية الى اللوحة ، كأنما تقودنا الى درامتين منفصلتين متوازيتين وتكادان لا تتصلان دراما انسان مجنون ودراما عالم مجنون ، وهنا تحديدا يصل (بروغل) في الجوهر الى تركيب عجيب لا يتمكن منه سوى مبدع كبير ، اذ يستطيع ان يجسد النظرة الحكيمة في عمل فني غير مالوف : لقد قدم لنا جنون العالم ، وكأنه منعكس في نظرة امراة صيرها الخوف نظرة زجاجية ، لقد صور المعلم هذه الفوضى الواقعية والجهمة من تفجرات الاغتصاب ، الممتد حتى الافق ، المشتعل بلهب الحرائق ، ولكن صورته محبوكة مع رؤى دماغ مشوش ، من هنا ـ هذا الشدق الفاغر كفم انسان للهاوية ، من هنا أعين البناء الزجاجية التي تلاحق حركة المرأة ، ومن هنا ـ هذا الامتلاء للوحة بكل ما هو ممتن من الهولات ، الامر الذي يفسره بعض الشارحين بتاثيرات (بوسخ) ويفسره آخرون برغبة المؤلف بتجسيد القوى الشيطانية ، اما بشأن التأثيرات ، فينبغي ان يكون لها حافز أكثر جدية من التقليد الطارىء على المبدع الاصيل ، وأما بشأن القوى الشيطانية فهي متمثلة بكثرة في (انتصار الموت) ، بجماعة من الهياكل العظمية القاتلة ، دون أن يلجأ (بروغل) هناك مرة واحدة الى تلك الكائنات الخيالية الهجينة من الشخوص التي تطير والابنية ذات العيون البشرية التي تحتل المشهد في (المجنونة غريت) ، ولا نرى تفسيرا مرضيا سوى ما اشير اليه : [قدم لنا (بروغل) جنون الناس منظورا اليه عبر نظرة امراة مجنونة ، لقد صور المجنونة (غريت) هاربة في ذعر أمام جنون العالم] .

بعد أن أنهى المعلم لوحته بسنة ولد (شكسبير) في الغرب من المانش وقد صاغ ، بعدئذ بكثير ، بالكلمات الفكرة التي عبر عنها (بروغل) بالصور : [الحياة تاريخ يرويه أبله ، وهو مملوء بالصخب والحدة ، ودون اي معنى] ، انها فكرة غير معزية اطلاقا ، ولكنها لا تستوفي موقف الفنان . ان المجاز الذي في (المجنونة غريت) بكل وقعه التشاؤمي ـ ماخوذا في سياق القضية الكبيرة ـ سرعان ما يمثل لنا تنبيها أكثر مما يمثل صيغة للقنوط ، اذا كان (بروغل) قد ارانا ، دون ان يراعي شعورنا ، قوة الشر المدمرة فهذا لا يعني ، قطعا ، أنه يعتبر الشر كلي القدرة . ففي الوقت الذي صور فيه [انتصار الموت] أبدع المعلم لوحة (دحر الملائكة المتمردين) ، الملائكة المتمردون هم قوى الشر بالذات وقد صورهم الفنان مغلوبين ومرميين الى مهاوي الجحيم ، من قبل أرواح النور الجبارة ، انه يؤمن بان النور أقوى من الظلام ، ولكنه



كونستانتين مونيير

مسبقة ، واذا اعتمدنا على اللوحة وحدها ، لا على من قال ومن قال ، فاننا سنتوغل الى مغزاها ، دون أن يكون ضروريا أن نحلل في كل مشهد جميع تفاصيله التي يظهر بها بعض الدارسين ولعاً خاصا ، جاهدين على تفسيرها برموز (فولكلورية) او (بريبتوار) الكيمياء ويسمحون لانفسهم باغناء محتواها بنزوات خيالهم الخاص .

الصورة المفتاحية هنا هي حقا صورة (المرأة) ولكن الجنون الخطر ، الجنون الكبير في جوهره ليس في المرأة بل في العالم حولها ، كل هذه (البانوراما الجهنمية) المضاءة بنور دموي ، بالحرائق ، والمعارك والعقوبات ، والموت هي (بانوراما الجنون البشري) ، الجنون المرعب الذي تسرع المجنونة (غريت) في الهرب منه ، يقول المثل ، [ان المجنون يهرب من السكران] ، والوضع في المناسبة ، أكثر مأساوية ، المجنون يهرب من عقلاء ، وصلوا بجشعهم وقسوتهم الى الهذيان المحموم الكامل .

يعرف أيضا أن الايمان الخامل غير أهل لان يقودنا الى الخلاص ، فاذا خلق مشاهد رؤاه المتجهمة ، فلكي يغير ايماننا بالواقع ، ان صور الخير المتوهجة في (دحر الائمة المتمردين) هي يا للأسف ، أكثر ترهلا ، من حيث هي ايحاء تشكيلي ، من كابوس (المجنونة غريت) ... وهنا واقعي تماما ، الشر يصور بالسجية ، وأما الخير فيرسم على الاغلب بالخيال .

ونعود ، من جديد ، الى الموضوع الذي انطلقنا منه حول القبيح والجميل ، أو ، اذا شئتم ، حول الواقع والمثل الاعلى ، نحن على استعداد لنتقبل كون الفنانين المشهورين – لفقدان الخيال أو لاسباب اخرى – ليسوا ميالين الى أن يقدموا لنا صورا فاتنة مبتكرة ، بل يفضلون أن يعكسوا ما يرونه ، ولكن الا يوجد اناس لا يرون سوى الاشياء القبيحة ؟ وهل كان (بروغل) أعمى الى هذا الحد عن رؤية الجمال ؟ واذا سأل أحد : (أعمى) تذكروا فقط تلك الحاشية الرائعة لازمته السنوات الاربع ، واننا لنستطيع القول بدورنا : [أجل ؟] ولكن تلك مناظر فأين جمال أناسه ؟ ان لشخوصه حتى في المشاهد الهادئة الحياتية ، وليس فقط في الرؤى الكابوسية هم بدائيون ، أجلاف ، دون أن نتكلم على الشحاذين المعاقين ، والعميان ، والفتيان البليدين الذين صاروا بدينين بفعل الارتقاء والكسل ، الذي يبدو كأن المصور يستمتع بجمعهم .

الحال هي كذلك الى حد ما ، ومن الصعب انكار انه توجد في الحياة صور انسانية اكثر جاذبية بكثير من تلك التي اختارها العديدون من الرسامين ، واسترعت انتباهنا ، نحن موافقون على أن من غير النادر ان يواكب الجمال القبح في الحياة ، واذا كان يجب اظهار تصادمهما ، فمن غير الممكن ان يظهر احدهما ، وأن يصمت الاخر ، لماذا اذن يرينا بعض المؤلفين القبيح وحده ، والقبيح دائما ؟ ! .

انها مسألة عويصة ، يقتضي فهمها سؤالا آخر : ما هو الجميل فعلا وما هو القبيح ؟ ولكن هنا يعني ان نعيد كتابة علم الجمال ، بكامله أو على الاقل أن نعيد تلاوة ما كتبه آخرون ، ويا لها من حرفة مفيدة ، اذ تلزمني سنوات على الاقل كي أتصور أن باستطاعتي أن اكتب علم جمال جديد ! وان أجد شيئا مصطنعا أشرح به في المستقبل كتبا مدرسية غريبة ، اذا اردنا الكلام ، فالافضل ان نتكلم على النتاجات ، فالمعضلات دون أن نهدف الى ايفائها حقها ، ودون أن نرفعها الى منظومة ، لن تهرب منا ، انها في النتاجات . ذاتها

★ ★ ★

نستطيع في كل حديث يومي أن نستخدم كلمتي



بلزاك .. رودان



القبلة .. رودان

(قبيح) و (منفّر) ، كمترادفتين ، أما في (علم الجمال) فلا يمكن الخلط بينهما لانهما مختلفتان كفكرتين ، القبيح هو شذوذ عضوي ولهذا فان الفكرة المطابقة له تحتوي تقويما سلبيا ذي طبيعة جمالية صرف ، أما (المنفر) فلا يرجع حتما الى (الماهية) ، ولا يحصر قطعا بالماهية ، ولهذا فالفكرة المطابقة له تشمل ما هو أكثر من (التقويم الجمالي) ، ويعبر عنه دائما بالارتباط مع (الاخلاق) .

(القبيح) ليس غير الجميل تبسيطا ، ثمة اناس كثيرون غير جميلين ، بمعنى انهم لا يغطون تصوراتنا عن الكمال الجسدي ، ولكننا لا نتجاسر على القول أن أكثر الناس قبيحون ، فالقبيح عدا انه لا يرضي ذوقنا الجمالي ، يستثير تقويمنا السلبي ، لانه يصدم ولانه يدخل في تناقض حاد مع تصوراتنا عن الجمال ، ومع ذلك فان هذا الشيء الذي يصدم نصادفه كثيرا منعكسا في الفن ، والاكثر مفارقة هو اننا لا يندر ان نكون ميالين الى احتماله هنا ، في الفن ، ان الفقير (كفازيمودو) الذي صوره (فيكتور هيغو) في (والدة الاله الباريسية) منفر جسديا وصار مرادفا للقبيح ولكننا مستعدون لان نغفر للمؤلف والبطل ، اذنعرف اي حب نقي ، وقوي يكنه قلب هذا المسخ ، (غيرلاندايو) يصور هو الاخر في لوحة (الشيخ وحفيده) نموذجا بشعا جسديا ، وجه الشيخ مرشوش بالثآليل ، وهي كثيرة التجمع فوق أنفه



الثالث من أيار
غويا

الضخم اللحيم ، ولكننا هنا أيضا ، مستعدون للمسامحة ، فالحفيد محبب جدا ، وجه الشيخ مضاء بنور من الحب ، يوضح لنا على الفور أن الفنان اراد بلوغ تضاد كبير المغزى ، ليظهر لنا أن المعاناة الداخلية الجميلة قد (تجمل) أقبح الوجوه ، نحن راضون عن الجد وعن شهامتنا ازاءه ، وقد نكون راضين اكثر عن كوننا حزرنا فكرة الفنان .

تتعقد الامور حين لا نستطيع أن نجد أي مبرر عقلي لان يصور المؤلف (القبح) ، وفي مثل هذه الاحوال يمكن أن يوجد ايضاحان منطقيان لا أكثر (الاول) هو ان القبيح في الفن له ، ما للجمال من الحق في الوجود ، تلك هي وجهة نظر المدرسة الطبيعية التي ترى أن كل ما وجد في الحياة يحق له الوجود في الفن ، ان (زولا) كما هو معروف ، وبعض أتباعه المتأخرين ، خصوصا ، لم يكفوا عن امدادنا بالتفاصيل القبيحة ، وذلك ليدللوا على موضوعيتهم تجاه المادة الحياتية ، (الايضاح الثاني) هو أن القبيح في نظرنا ليس قبيحا ، اطلاقا ، في نظر المبدع ، يحكون أن سيدة انكليزية كانت تنظر الى مشهد في حضرة (كونستابل) قالت : [كم هو قبيح هذا البيت فاجابها الرسام : (كلا يا سيدتي ، لا يوجد شيء قبيح لم ار شيئا قبيحا طوال حياتي] .

اوصى (أنغر) تلاميذه : [احبوا الحقيقي فهو الجميل ، فلنعلم عيوننا أن ترى جيدا ، اذا اردتم ان تروا هذه الرجل قبيحه ، فانا اعرف انكم ستجدون المبررات لذلك ، ولكنني أقول لكم : انظروا اليها بعيني وسترونها جميلة ! .] ، وقد اعلن (ميترلينك) بالروح ذاتها : [لو قل خوفنا من الجمال ، لرغبنا في الا نجد في الحياة سواه ، ذلك لانه لا يوجد في الواقع سواه .].

ان هذا الموقف كوجهة نظر فنية ، وكممارسة ابداعية ، للزمن قد عبر عنها بمزيد من التفصيل (اوغوست رودان) : [كل شيء رائع في الطبيعة بالنسبة للفنان الجدير بحمل هذا الاسم ، لان عينيه كما تتقبلان الحقيقة الخارجية كلها ، كذلك تقرآن ، دون عناء ، كما في كتاب مفتوح ، الحقيقة الداخلية كلها .] ، ويرى (رودان) أن لا قبيح في الفن سوى ما يتعارض والصدق ، وعلى العكس وكل صادق جميل ، ويرى النحات من جهة أخرى ان الصادق مميز



ويلات الحرب .. غويا



من ويلات الحرب . غويا

والمميز يظهر بمزيد من الوضوح ، في (عدم الكمال) ، في التشويهات ، في (القبيح) ، والى هذا الحد يظهر (القبيح) أكثر جوهرية ، ونبلا من الجميل ، على اعتباره مادة ، وهذا التناول يجد تعبيره الفني لا في التظاهرات القوية للقبح مثل (العجوز هولمبير) فحسب بل في العديد من الاجساد العارية الاخرى أيضا وقد نحتها (رودان) عامدا في تمظهرات غير جميلة ، وغير لائقة ، كي يوحي لنا بأن الشيء ما دام طبيعيا فهو جميل . يمثل لنا أحد اعماله النحتية رجلا رفع في اندفاع شعوري حبيبته على يديه ، ليست المراة غير جذابة جسديا وحسب ، بل هي ملتوية بتمظهر غير جمالي ، اذ وضعت رأسها بين ركبتيها ، ودفعت عجيزتها ، وقد أسماها الفنان عن قصد : [انا الجميلة] ، وكأنه يريد أن يسبق تقويمنا .

لقد أسخطت تظاهرات القبح هذه الجمهور المحافظ في حينها . ثم الفها الناس وما عاد النحات قادرا على اغاظة الذوق الطيب لانه توفى عام (١٩١٧) وفي عام (١٩١٧) ذاته ظهرت نتاجات مؤلفين شبان تمثل اعتداءات افظع على الجمال ، اثنان من هؤلاء المؤلفين (أوتو ديكس) و (جورج غروس) قد يساعداننا على التوجه الافضل في مسالة القبح في الفن .

(أوتو ديكس) من جيل أولئك الفنانين الذين



من ويلات الحرب .. غويا



من ويلات الحرب .. غويا

سيتجلى لهم القبح في أحداث الحرب العالمية الاولى مع القذارات والفظاعات والضحايا البشرية التي لا لزوم لها ، ان كابوس الحرب هذا سيلاحقه مدى الحياة ، اما الضراوات النازية وأهوال الحرب التي تلتها فسوف تكمل ما هو ضروري كي يقوى الى الحد الاقصى شعور الفنان المأساوي النبيل ، أما ما يعنينا فهي الحصيلة الابداعية ، ودون أن نقلل من المكانة التي احتلها (ديكس) في تطور الفن الالماني يخيل لنا أن هذه الحصيلة غير جريئة من بعض الجوانب .

اذا أمكن الحكم وقف الاتجاه العام لهذه القضية وجب القول انها مستوحاة من فكرة الكشف عن قبح العالم الراسمالي بقروحه الاجتماعية العضال ، وتناقضاته التي لا حل لها ، صور (ديكس) عاهرة عارية ذات وجه منفر ، فردت فوقه ابتسامة مشوهة ، وسماها [فينير الازمنة الراسمالية] وهو يقدم لنا التصادمات الطبقية الدامية (متراس) (معركة شارع) ويقدم السمات المهلكة للبرجوازية (في المقهى) و (المرأة والحنش) ويستخدم مرارا مقارنات للتضاد بين رفاه السادة وبؤس المسحوقين ، واذا نحينا جانبا ردود فعل الكراهية التي كان الفنان يستطيع اثارتها ، فكأنما كل هذا لا يثيرنا .

لماذا ؟ لانه يخيل لنا ان القبح هو بذاته يكاد لا



الشنق من الويلات .. غويا



من ويلات الحرب .. غويا

يوقظ شيئا سوى الكراهية ، نحن لا نفكر قطعا بالتضامن مع بعض الجماليين البرجوازيين ، واقل من ذلك مع المنظرين النازيين الذين اتهموا (ديكس) بأنه يفتري على الانسان ويشوه الواقع ، ويقضي على الفن ، نحن نرى أن نوايا الرسام واضحة تماما ونشاركه اياها الى حد بعيد ، ولكن الفن لا تصنعه النوايا ، ومصيبتنا هي في أن (ديكس) قد أفرط في حماسته في حفر الحوش الخلفي للمدينة الكبيرة كي يرينا العهر (بيت عمومي) و (نساء شارع) والسفلس (المسفلس) و (لاعبو الورق) أو الجريمة (قاتل – سادي) والمصيبة في أن يرى اولا الاعراض الخارجية الجلدية للقبح دون ان يصل الى العمق الاكبر للكشف الفني .

في الوقت الذي شرع فيه (ديكس) يدرس الانحطاط الانساني كان فنان آخر ، عمل في الاتجاه ذاته ، ينهي طريقه على الارض ، ففي عام (١٩١٨) مات عن (٢٨) عاما الرسام النمساوي (إيغون شيله). كانت لشيله ايضا عين حادة على القبح وكانت لديه الشجاعة الكافية ليقدم ما يراه بدقة لا ترحم ، وقد أثارت بعض صوره لنساء الشارع ... الشجار وسط مجتمع (فيينا) الطيب ، ولكن (شيله) استطاع ان يعطي قيمة روحية وجمالية لهذه الاجساد المتلوية بألم ، أو المتراخية تعبا ، وكأنما استجوبت وشوهت



اعدام الامبراطور ماكسيميليان
مانيه

من قبل مجتمع غير انساني عاملها كأدوات للمتعة تستطيع أن تستخدمها ، وليس ضروريا أن تشفق عليها ، ونستطيع أن نرى مخلوقات بشرية مصورة ، وحالات خمود بشري ، وسوداوية ، ومآزق حياتية . نكاد لا نستطيع أن نقف لا مبالين أمام الايحاء العاطفي لهذه الاعمال الابداعية ، المجسدة بفطنة فنية رائعة ، وقبل كل شيء بخط خارجي تعبيري مقتدر ، يهتز بقوة وحيوية ، غير متعمد وفريد ، ودقيق ، دقة بارعة .

هذه (الدراما) عن الاهتراء البشري ، والسوداوية ، والعذاب التي توقظ لدينا (الشعور المرضي) بمأزق المصير البرجوازي ، وستجد تجسيدها اللاحق بتناولات تشكيلية أخرى لدى فنان مثل (باسكين) ولكن (ديكس) بعيد عن مثل هذه التفسيرات بسبب من توائمه النفسي ووسائله التعبيرية ، انها وافرة الى حد الافراط أحيانا ، ولكنها واهنة ، تطابق رسمة موجزة لواحد مثل (شيله) ، يتعامل الفنان بسخاء مع الخط ، ومع توزيع (المضيء — المعتم) بحذق وهو مشغوف بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة عددا ولا يبخل باستعمال لوحة الالوان بكل تلويناتها — وكل هذا من حقه طبعا — ولكن التصوير يصاب بالبرد والسطحية ، ويصاب في حالات كثيرة بالتصادم ، كتسجيل (القبح) وكشكل تشكيلي ، قال (ديكس) : [أريد أن أرى فقط ... ما يوجد — ما هو في الخارج ، ويتم بلوغ الداخلي تلقائيا] ، والداخلي ، طبعا ، لا يطال تلقائيا ، وحتى حين يطال فهو قبيح دائما وحتما ، اذ لا يوجد في الخارج ذاته سوى (القبح) .

وانني ليغريني القول أن عدم أهلية (ديكس) لاثارتنا جماليا يعود الى طبيعيته ، ولكن هذه ليست طبيعية ، الطبيعية تقضي بتصوير كل شيء بموضوعية ، واحدة في حين أن (ديكس) يختار (القبيح) أكثر من سواه ، وبانجذاب يجعلنا نظن أن ذلك يرضيه ، وأن بصره يتحسس القبح وحده ، ودون أن نصل الى مثل هذه التقويمات النهائية ، لا نستطيع أن نلحظ أن في لوحات الفنان شيئا متضاربا ، حتى حين تكون مكرسة كنماذج يتعاطف معها المؤلف : صور شخصية للاقارب ، ومشاهد الامومة ، وصور الاطفال ، وحتى ، هناك ، حيث يسعى الرسام بجلاء ومهما كان الثمن ليسيطر على الرؤية المألوفة له ، راسما على سبيل المثال أسرته ، ليصل الى عذوبة ورونق ، فيهما شيء من التضارب . ونستطيع أن نقول أن (ديكس) ، حين يحاول تصوير الجميل ، يصير أكثر ازعاجا منه حين يصور القبيح .

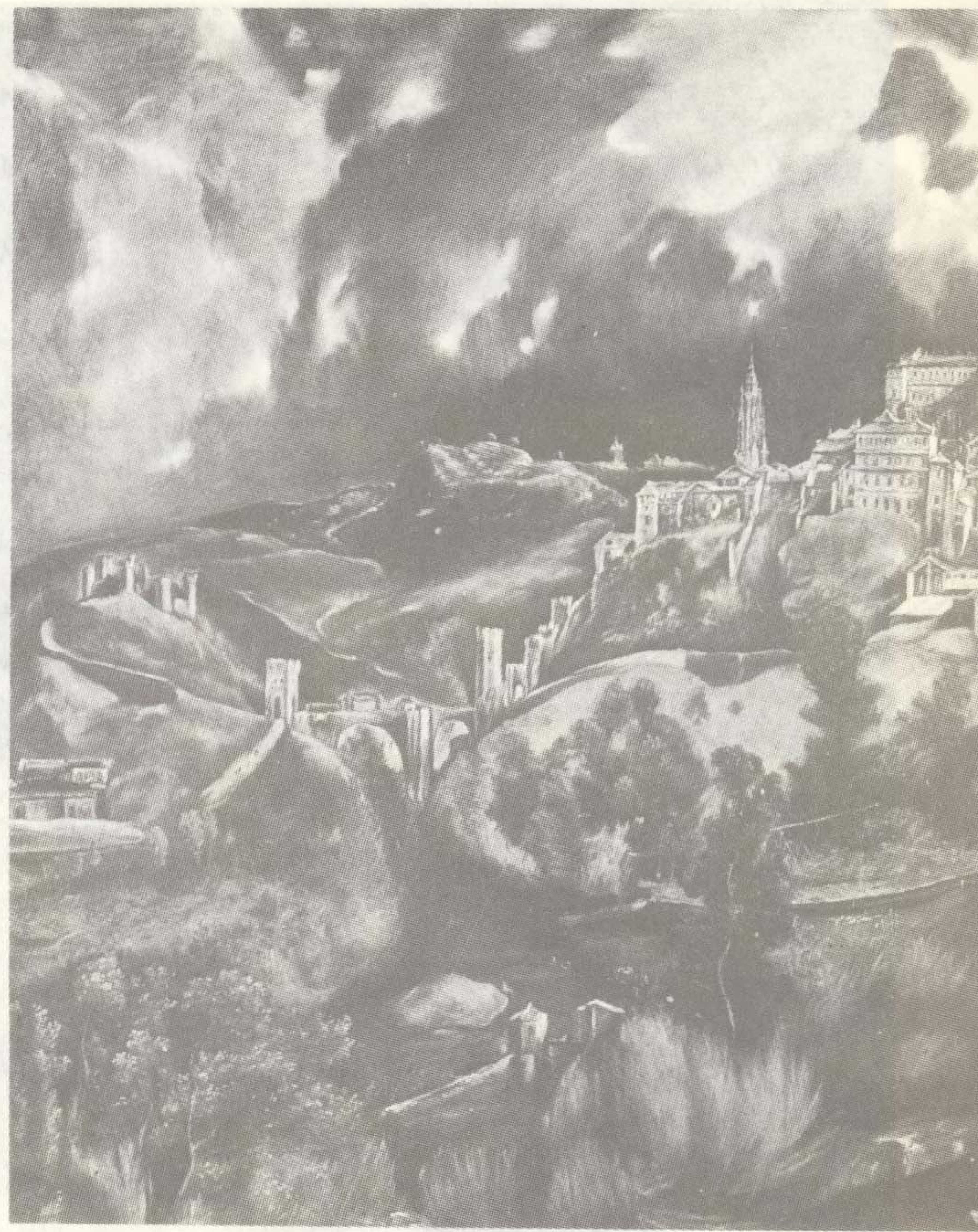
كتب احد النقاد حول لوحة (ديكس) المشهورة (خندق) فقال : [ان كل أهوال الحرب التي سبق أن صورت من (غويا) أو (كالو) ، لا يمكن أن تقارن بهذه الكوابيس الوثائقية الواقعية لاعادة التصوير الدقيقة ، لهذا الواقع] ، محتمل ان صورة اللوحة



اولـومبيا .. مانيـه

المعنية ، لم تكن في متناول يد الناقد ، اذ كان سيتضح له ، قطعا ، أن الامر لا يتعلق [باعادة تصوير دقيقة للواقع] ، وأن ديكس لم يطرح مثل هـذه المهمة (الوثائقية) ، فهذه صورة خيالية بأسلوب (التعبيرية) مكرسة للقبح والضراوة والهول ، ولم تخطر لنا أبدا مثل هذه الفكرة السخيفة لمقارنتها ، بمشاهد (غويا) الحربية ، ذلك لان رعشة الهول ، وأكثر من ذلك شعور الغضب النبيـل ، لا يتولدان مـن (التكويم الكمي) للتفاصيل القبيحة ، أياً كان القول ، وهما لا ينعدمان لدى (غويا) ، ودون ان نقدم (لديكس) خدمة سيئة ، بأن نقارنه بأحد العباقرة ، نرى انه لم يبلغ شأنا متوفرا حتى لدى مبدعين ، اقل بكثير من (غويا) هذا الشأن هو التعاطف والمشاركة ، والموقف الانساني من الدراما البشرية ، وان شئتم ، فذلك الغضب الانساني على المذنبين المسؤولين عن الدراما ، وقد تكون مثل هذه المشاعر لدى الفنان ، ولكنها لم تنتقل الى لوحاته ، وكل ما في اللوحات يدفعنا بطريقة واحدة ـ المضطهدون والضحايا ـ أو يتركنا ، بدرجـة واحدة ، غير مشاركين ، ولم يكتب (يوليوس ماير غريفيه) دون اساس حول لوحة (خندق) ان لوحة [درس في التشريح (لرمبرانت) بالمعدة المفتوحة يمكن تقبلها ، وتترفع عن لوحة ديكس هذه] .

ان الحد بين استعمال القبح كوسيلة وتحويله الى تظاهرة قائمة بذاتها هو حد هش جدا أحيانا ، ومن ثم فان الشذوذ يسهل أن ينمو الى ابتهاج بالشذوذ ، خصوصا ، بعد أن أكد لنا هذا العدد من المؤلفين ان (القبيح) أكثر تعبيرا وأجمل من الجميل ، حين ننظر الى بعض لوحات (ديكس) مثل [الفنـان شفايزيغ ونموذجه] أو الاكثر قبحا (الثنائي المسن العاشق) نشعر أن الفنان لم يَبُنْ من غير رضا هذه الاجساد



طليطلة .. الغريكو

النسائية المشوهة والمتفسخة ، بكل هـذه التفاصيل المزعجة المرسومة بعناية والتي لا ضرورة لان نصفها ، هنا ينتفي وجود أي باعث ذي طابع فكري ، أو جمالي ، والتفسير الوحيد الممكن يبقى الولع الشخصي بالقبيح ، هذه بداية غير انسانية في معالجة (الصورة البشرية) التي بدأت تجد تطورها ، خصوصا ، في الفن الامريكي حيث سيعرض (ايفان البرايت) التشويه الجسدي في الوجوه المنتفخة ، وكأنها بدأت تتفسخ ، أما (هيمن بلوم) فسيجد مواضيعه في تشريح الجثث ، وفي الدخائل البشرية ، التي يكشفها أمام أنظارنا ، ويخيل لنا أن (جورج غروس) غير غريب تماما عن هذا النهج ، اذ عمل في الوقت ذاته في (الولايات المتحدة) وقد طبع تصويره سنوات الاربعينات بطابع التشاؤم .

يكاد اسم (غروس) يكـون مرتبطا دائما باسـم (ديكس) ، فقـد اعتبر الاثنان من التعبيريـين أو الحقائقيين ، وأبرزا كرفيقي نضـال في سـبيل فن ديمقراطي ، ومواضيع الاثنين متماثلة ، اما ما يتعلق باستخدام القبيح فان (غروس) يصعب ان يعتبر أكثر تماسكا من (ديكس) ، لقد أحيل الى المحكمة أكثر من مرة لاهانته الكنيسة والاخلاق .

واثناء احـدى المحاكمات (١٩٢٣) سال رئيس المحكمة الفنان : [هل من الضروري اظهار ما هو في منتهى القبيح ، السفلي ، اليائس ، المعري او الحزين ؟ ألم يخطـر في ذهنك أبدا أنك في احيان كثيرة جـدا تتجاوز حدود الفن ؟] .

وأجاب الفنان في ما أجاب : [كلا ... كلا ! حتى حين اقدم أبشع الاشياء ، انني انجز ، في رايي ، عملا تربويا وذلك ، تحديدا ، بمساعـدة هـذه الاشياء القبيحة ، حتى حين تصور الاشياء الاكثر عدم نظافة ، والاكثر عدم براءة ، تكون رسومي دائما تعبيرا عن مواقف أخلاقية معروفة] .

يخيل لي هنا اننا نستطيع ان نكتشف أول اختلاف بين (ديكس) و (غروس) فلدى (ديكس) يتحكم الى جانب الحقائقية ، مبدأ موضوعية التصوير ، بوضع مركز الثقل فوق الموضوع ، وليس فوق العلاقـة بالموضوع ، كتب الفنان نفسه : [المسألة الاهم عندي هي هل أقترب الى أقرب ما يمكن من الموضوع الذي أراه : في رايي ان (ماذا) ؟ اهم من (كيف) ؟ ، (كيف) تنمو فقط حين تنطلق من (لماذا) ؟!] .

يصعب الاعتراض على الجملة الاخيرة ، ولكن الجمـل شيء والحقائق الفنية شيء آخـر ، فلدى (ديكس) لا نشعر دائما ، بوجـود قاض ، دون ان نتكلم على ان هذا القاضي يحمل احيانا كراهية لكل البشرية .

لم يكن (غروس) في ظهوراته الاولى غريبا عن مثل هذه الكراهية للبشر ، ولكنه أعلن عام (١٩٢٤) : [لم اعد اليوم اكره الناس دون ان اميز بينهم ، ومن اكرههم هم الجامعات السيئة واصحاب السلطة التي تحميهم ، واذا بقي لي امل واحد فهو أن هذا النظام والطبقـات التي ولدته سوف تختفي ، وقضيتي هي خدمة هذا الامل ، ملايين الناس يتشاركون فيـه ، وهم ليسوا خبراء في الفن] ؟

لا يندر ان يكون (غروس) اقل رحمة واشد حدة من (ديكس) ففي مسلسلاته الغرافيكية مثل (الرب معنا) ١٩٢٨ و (صورة الطبقة المسيطرة) ١٩٢١ ، و (ايكتسيه هومو) (ها هـو الانسان) ١٩٢٣ ، و (مرآة البرجوازية) ١٩٢٥ ، و (الحب فوق كل شيء) ١٩٣٠ ، وغيرها... كأنما يستنفد احد الايقاعات في سلم الهجاء وأثقبها ، انه يقوم بتشريح شرس لجثة المجتمع المحكـوم ، يصور (البرجوازيـة) في أقصى حالات قسوتهـا المنفـرة ، الفساد والجشع وبلادة الذهن ، ويمثل الاشخاص المكروهـين كخنازير على رؤوسهم مباول ، أو يفتح جماجمهم ليكشف لنا هناك عن كومة من القاذورات ، انه حقود دون رادع ولكننا مبالغون الى مسامحته حتى حين يتجاوز أطر التشابه الأولي من أجل الصدق والغضب العادل ، حين يرتجف



طليطلة في الخلفية .. الغريكو

الانسان انزعاجا ، لا نستطيع ان نطلب منه ان ينتقي كلماته .

يقال صراحة ان (غروس) لم يصل الى حد الارتعاش والغرق في السخط ، انه يرمي الخصم ، في تدفق عاطفي ، وفي أحيان غير نادرة في سخرية باردة ، كانه يشرح بهدوء ، ومنهجية احدى الجيف بريشته الدقيقة والحادة كالمشرط ، انه يسيطر على مشاعره ولكنها حاضرة دائما .

وهنا (الاختلاف الثاني) بين (غروس) و (ديكس)، ان (غروس) لا يدافع عن موقف اخلاقي وحسب بل يعيش في الدرامات والصراعات ، كتب في (سيرته) : [صورت بعناية كل تلك الاشياء ، واولئك النـاس والمظاهر ، لم احب شيئا منها ، لا في المطعم ، ولا في الشارع ، لدي الجسارة كي أعلن نفسي خبيرا في معرفة الواقع ، ولست فنانا ، او أقل من ذلك لست هجاء ، وفي الجوهـر كنت ما رسمت ، الفني الاكول شارب الشمبانيا ، الذي دلله القدر، وفي الوقت ذاته كنت... ذاك الذي يشحذ تحت المطر المنهمر في الخارج ، لقد انفصمت الى مخلوقين] .

من الصعب على الفنان ان يخترق (المظاهر) دون شعور التعاطف ، ودون الخيال ، ان عبارة (لم احب شيئا) ومحاولة البرجوازي والفقير ، أن يظهرا ببساطة (كمخلوقين) ، هذان التوكيدان يتعارضان مع اقوال (غروس) المبكرة ويسهل تفسيرهما اذا اخذنا بعين الاعتبار ان ما اقتبس من (السيرة) قد كتب في مرحلة الازمة العميقة عام (١٩٤٦) حين كان الفنان تحت تأثير



الطرد من المعبد .. الغريكو

(العزلة الروحية) وتحت ضغط الاحداث العالمية ، وبفعل الكحول المدوخ ، وكأنه قد رجع الى نقطة انطلاقه ـ كره البشر ، في مثل هذه الفترات يشعر الناس بحاجة الى أن يسوغوا ، وأن يقطعوا مجددا الصلة بحياتهم السابقة ، بما يتكون من مفاهيمهم، الراهنة ، ولم يكن (غروس) استثناء في هذه النقطة ، لقد انطوى على نفسه غير واثق بامكانات البشرية في اي خلاص ؟ [لا أعرف الى أية درجة تكون لتخيلاتي صلة باي (واقع) غير مضمون ، وأقول صراحة أن هذا لا يهمني الا قليلا جدا ، أنا أخلق عالما متخيلا ، مخيفا ، وموجودا في وحدي ، انه مليء بالخرائب ومسكون باقزام بشعين وبسوبرمانات مخيفين ، وساحرات شريرات ، انني أغني مرة أخرى قبل أن ينطفيء كل شيء في ظلمة الازمنة ، التي تقترب وقبل ان يمحي الحاضر باسفنجة مرتوية بالدم] .

اقتربت رؤى (غروس) في هذه الفترة الاخيرة من رؤى (ديكس) وحتى هنا ثمة تلوين نرى أنه يمثل الاختلاف الثالث بين الفنانين ، انه اقوى من (ديكس) كرسام ومصور وقد احترس (غروس) من التقليد التماثلي ، الذي كان (ديكس) يسعى اليه عن وعي ، لقد حول (غروس) الخصومات الى صور ذات قيم غرافيكية ، وجمالية ، لقد خلق في مجال الرسم أسلوبا (غروسيا) فريدا ، وقد أثر حتى على غير المبالين بالفن الالماني ، من الفنانين الباريسيين ، وخصوصا على مؤلف مثل (غي بوفا) و (شاس لابور) و (مارسيل فرتس) ، وهذا التاثير يمكن اكتشافه حتى في هجائنا

البروليتاري في الاعوام الثلاثينات ، وخصوصا عند رسامين مثل (فينيف) و (جيندوف) .

ومع ذلك يضطر الإنسان الى طرح سؤال مماثل لسؤال رئيس المحكمة : ـ [أمن الضروري إبراز القبح غير العادي ، ثم ألا توجد أية حدود للفن ؟] .

ولكي نجيب على هذا السؤال وعلى أسئلة أخرى متعلقة به ، ينبغي أن نستند على إنجازات ذات أهمية أرفع ، مؤهلة وبمزيد من الحزم لان تدافع عن وجود القبح في الفن ، وعلى الرغم مما رأيناه فان بعض المؤلفين لديهم الشجاعة كي يضعوا (ديكس) فوق (غويا)

ان قضية (غويا) من حيث رحابة تناولها الروحي يصعب أن تشرح وفق مقاييس حتى حياة انسانية طويلة ، لقد مات المعلم في الثانية والثمانين ، ولكن إبداعه يشتمل ثلاثة قرون ، شمل (غويا) في مرحلته الاولى القرن الثامن عشر ، ومع (مرحلة النضج) تقدم ونفذ الى حد ما متطلبات الرومانسيين والواقعيين المقبلة ، وفي نتاجاته الاخيرة كان بالكامل في أيامنا ، إن إنجازات لتيارات في القرن العشرين كالتعبيرية والسريالية ، وإذا ابتعدنا عن البلاغة ، هي واهنة ومترهلة إذا قورنت بما يدعى الأعمال السوداء لغويا .

وكي نصل الى فحوى هذه القضية علينا هنا أيضا التغلب على أكوام من الشروح الخاطئة والتقويمات التعسفية التي ما زالت تتكوم حتى اليوم ، لم يقوم الفنان جيدا وأهمل ، فالازمنة التي كان فيها الفنان معروفا خارج إسبانيا بمحفوراته من سلسلة (النزوات) وحدها قد مضت منذ زمن بعيد ، إن شهرة (غويا) عالمية دون جدال ، وهذه الشهرة تبنى ، يا للأسف ، في أحيان غير نادرة ، على قاعدة من معايير مشكوك فيها جدا ، ويقدم لنا الفنان كمستبصر يقدم لنا عالمه الداخلي وحده ، أو كسادي تمثله مشاهد القساوات ، أو كفيلسوف لكراهية البشر ، فلنورد فقط بعض أمثال هذه التقويمات الكثيرة الخارجة ، من تحت

الغذاء على العشب .. مانيه





العذراء .. الغريكو



وجه من لوحة العائلة المقدسة

ريشات نقاد الفن ذوي الشهرة العالمية .

يؤكد (ريمون كونيا) بصدد نتاجات غويا المكرسة لويلات الحرب أن الفنان : [لا يستوحي الواقع بل يستوحي خيالا لا ترضيه الحقيقة اليومية .] ويشك الناقد في أن يكون [ثمة مكان في توق (غويا) الى أي مكان للتعاطف .] ويرى أن الامر متعلق « بالإبتهاج بالكابوس » .

ويصر معلق آخر على أن [ما دام لا يقع في تعاطف دامع مثل (غروز) فان هذا الداعر على طريق الصيرورة قاسيا ، و (غويا) يشبع انجذابه الى الدعارة حين يصور مشاهد المذابح والرعب او حين يصور مفاتن (مايا) العارية] .

ويرى (جاك لاسين) أن [من نتاجاته تشع الفلسفة الحقيقية للعبث والقنوط ، (غويا) يمضي ابعد من الاهوال التي صورها ، مستشفيات مشافي أمراض عقلية ، مشاهد تعذيب وأكل لحوم البشر ، كي يصل الى سببها الاول ، ذلك القدر الذي يحوم فوق المخلوقات والاشياء .. وهكذا يتوغل في الآلية الخفية للكون .] وكما يبدو فان [الآلية الخفية للكون] ليست معقدة جدا في رأي (لاسين) ، ونستطيع أن نضيف ، وليست سرية جدا ، فاذا كان الامر متعلقا بالقدر الاعمى فهو مكشوف لنا حتى في المأساة اليونانية .

ويقنعنا (كلود روجيه ـ ماركس) أن [(غويا) لم يعرف الشفقة ، إنه متعطش الى الدماء ، الدم يجتذبه ، ثمة شيء أسود في روحه يحاول أن يشبع .]

ولقد طور (جورج ويسمان) أطروحة هي في الجوهر ليست له ، لاننا نستطيع أن نكتشفها لدى جميع شارحي (غويا) تقريبا ، فالفنان وفق هذه الاطروحة هو (يانوس) ذو رأسين كما عبر (فاسيلي فوتياديس) : [شخصية مزدوجة بعمق ، تسعى من ناحية الى الاناقة ومتع الحياة ، وتسعى في ناحية اخرى الى المرضي ، المعذب ، المخيف ، وطبقا لهذه الفكرة الرخيصة يكتشف (ويسمان) لدى (غويا) الى جانب (مهندس الديكور الدقيق) ، شخصية مضطربة (لمتخيل مجنون يتجاوز العقل) يتأمل غويا [هولات خياله التي لا تبعث فيه أي خوف أو أي جنون ، إنه يتمتع بالنظر اليها ، وببعثها حية .] .

ويشير (بيير ديكارغ) بدوره الى [مواضيع تمتع الماركيز دوساد .] لم يقل (ديكارغ) علانية أن (غويا) سادي ، بل فعل ذلك تلمحيا ، لقد طرح المسألة بلاغيا فسأل ألم يستمتع (غويا) بالهول كي يجيب : [ممكن ، محتمل أن يكون (غويا) يستمتع بهذه المواضيع المدعوة مرعبة ، وكل شيء ، مسموح به في هذه المجالات ، الفنان هو السيد ، ليس ملزما



وجه من لوحة العائلة المقدسة



وجه من لوحة العائلة المقدسة

بتقديم اي حساب] .

ويرى (موريس رينال) أن [غويا) لم يذعن لمشاعر كان يمكن أن تصاغ كالحزن ، والخوف ، أو المعاناة ،] ، وكان [اكتشافه هو أن (الحياة) تجد مبررها في الدمار وحده .] و (غويا) [يحرر التصوير من كل التزام اخلاقي] .

دون أن نرتعد أمام هذا التماثل نستطيع أن نقول أن كل التوكيدات المقتبسة خاطئة كل الخطأ ، ويظهر ذلك من الوثائق التاريخية ومن النتاجات الفنية ذاتها .

(غويا) هو متخيل فعلا في العديد من أعماله ، ويصعب أن يجادل أحد في ذلك ، ولكن علينا الا ننسى فأكثر رؤى الفنان هولا هي في الجوهر كناية عن العالم وعن المصير البشري ، وإبلاغات مريرة أو مأساوية عن الحياة ، حتى في أكثر سلاسلة الحفرية تخيلا (النزوات) يتبين بعض المؤلفين صور الملك والملكة ، واليسوعيين البارزين ، وغيرهم من الاشخاص التاريخيين ، ويوجد ، طبعا ، معلقون يرفضون مثل هذه التفسيرات، حتى لو اتفقنا معهم فاننا لا نستطيع إلا أن نرى العلاقة المباشرة لهذه الرؤى بالظاهرات الواقعية ، وما اهمية ما اذا كان الفنان يقصد (رجال كنيسة) معينين ، أم لا ما دام عمله الغرافيكي موجها بجلاء ضد طلاميه الكنيسة ، وما أهمية ما اذا قد أشار الى هذا الارستقراطي او ذاك ، ما دام هجاؤه يعري الأرستقراطية ، بوضوح ، إننا نرى هؤلاء الارستقراطيين ، بوجوه ميتة [بعضهم فوق الآخرين]، وقد صوروا في أحيان غير نادرة كالحمير (مع انك دون قوى) كي يمتطيها أناس من الشعب ، ولا نرى من الواجب أن نبرهن على الظاهر عيانا ، وأن نفسر فكرة هذه الاعمال الحفرية .

أجل ، إن (غويا) متخيل ، وعلينا ألا ننسى أنه قد وضع عنوانا لأحد أعماله الحفرية في إحدى سلاسله جملة ذات معنى كبير : [نوم العقل يولد الهولات] ودقق الفنان : [الخيال دون عقل غريبي الخلقه] والإثنان في اتحادهما [يخلقان الفنانين الحقيقيين ويبدعان العجائب .] ، وثمة عمل حفري آخر مكرس لعادة تخويف الاطفال الصغار بالعفاريت ، وعنوانه [ها هو العفريت قادم] ، وقد كتب المؤلف نفسه : [شر ضلال التعليم المبكر - أن تجعل الطفل يخاف (كاراكوكيولا) أكثر من أبيه ، وأن تجعله يخاف مما لا وجود له .] ومن السخف أن نرى أن (غويا) يسيء بهذا التصرف الذي لا مثيل له الى الجمهور وقد أدانه تجاه الاطفال وهو ، طبعا ، لا يجوز أن يوحي بالاطمئنان السريع بأن الفنان سيرحمنا ، إنه سيرينا

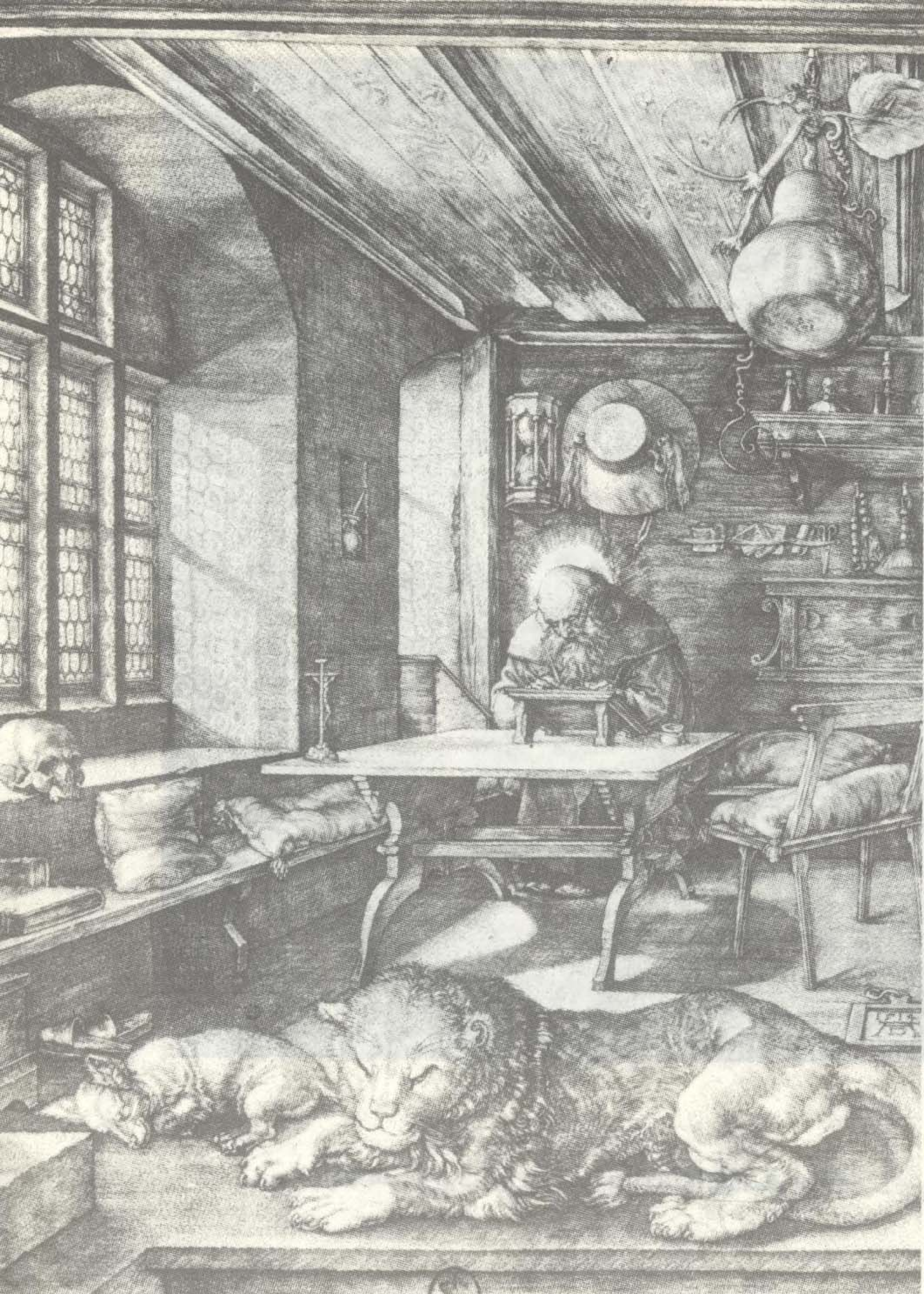
أشياء أخطر من العفاريت ، ولكن الهولات التي ستنتصب أمامنا لن تكون وليدة نزوة الخيال المتعسف بل عبثيات الحياة .

بعض هذه الصور المرعبة متضمن في حلقة [ويلات الحرب .] لقد وضع (غويا) التسمية في تاريخ متأخر ، بعض السير يؤكد أن تسميات أعمال (الحفر) ليست من عمل (غويا) كأنها تضرب العلاقة بين الصور والاحداث الواقعية ، ولمصيبة أمثال هؤلاء المؤلفين أن أعمال الحفر موجودة ومن الصعب جدا إثبات أنها ليست (لغويا) ومن ناحية أخرى يصعب جدا إنكار إن المجموعتين الهامتين المكرستين لضراوة الغزاة الفرنسيين تحملان عنوانا دقيقا جدا : [هجوم المامیلوكيين في ٢ ايار ١٨٠٨] و [مشهد في ٣ ايار ١٨٠٨] الاولى تمثل المعركة البطولية غير المتكافئة للشعب مع فرسان (نابليون) ، والاخرى معروفة تحت عنوان (إعدام) وتصور الخاتمة المأساوية للانتفاضة .

يصر (غويا) بالحاح كبير على إقناعنا بأن نتاجاته تنضوي تحت الحقيقة التاريخية ، لنحسب ذلك تفصيلا دون أهمية ، مكتوب تحت أحد أعمال الحفر : [رأيت هذا] وهذا أيضا [أسطورة تجاوب الاخرى] [حدث ذلك هكذا] ، يلح الفنان أمام صورة ثالثة ، هذا الالحاح ليس مصادفة ومغزاه في منتهى الوضوح، وخلافا للشارحين الذين يريدون ان يوحوا لنا أن المعلم لا يصور الواقع بل خياله ، يصر (غويا) على أن نفهم أن هذه الهولات الضارية ليست (كوابيس) بل هي الواقع الفظ ، وأن البربرية البشرية ، والفظاعات تتجاوز في أحيان غير نادرة أفظع الكوابيس .

والتوكيد أن الفنان يستمتع برؤية الدماء والمذابح هو شهادة على أن الناقد قد يكون قرأ شيئا من (فرويد) ولكنه لم يستطع أن يقرأ شيئا من (غويا) نفسه ، إنه لغريب حقا عدم فهم مثل هذه الايحاءات الواضحة كل هذا الوضوح والحازمة ، إن تحيز المعلم يتحكم بكل واحد من أعمال الحفر هذه ، وهو تحيز تعاطف أو كراهية ، تعاطف معاناة أو نفور ، تعاطف أمل أو قنوط ، يصور الفنان كومة من الجثث فوقها مدفع وامرأة ، إنها الاخيرة الباقية ، وهي تشعل فتيل المدفع ، العنوان هو : (يا للشجاعة !) ، (برابرة) هو عنوان عمل حفري آخر يصور جنودا يسددون بواريدهم الى متمرد مقيد ، ثمة العديد من المناظر مصحوبة بنصوص بليغة ، [أمن أجل هذا ولدوا ؟] و [هنا سيء] و [هذا أخطر] و [ماذا يمكن أن يحدث أكثر] ؟ !

واذا قال أحد أن ثمة نصوص ، قد لا يكون الفنان هو الذي وضعها ، فعلينا أن نجيب بأن (أعمال الحفر) أبلغ تعبيرا من الكتابات ومعناها واضح ومحدد ، إنها



د ورر

حقا نتاجات جهمة ورهيبة ، ولكنها نتاجات لا تلد سوى المعاناة أو الشفقة .

لقد ثمن (غويا) عاليا سابقه العبقري (فيلا سكيز) لقد أن له ثلاثة معلمين ـ [(رمبرانت) (فيلا سكيز) و (الطبيعة) ، ولكن (فيلا سكيز) كان يسعى الى موضوعية التصوير ، وسيكتشف المشاهد المنتبه موقف الفنان من النموذج (موديل) ، وهو موقف حصيف يوحي وليس مستبعدا أن يحس المشاهد انه موقفه ، حين ننظر الى صور الوجوه المشهورة للهلافيت الملكيين ، وللأقزام نلتقط بجهد وتدريجا ان في هؤلاء الشخوص الصالحين للتسلية والسخرية يكمن شعور إنساني وجدارة إنسانية ، ويخيل لنا أن هذا الاكتشاف هو اكتشافنا وليس هو موقف المصور ، وحين نتأمل الصورة الاخاذة للبابا (إينوكيني) العاشر يتكون لدينا إنطباع بأن (فيلا سكيز) قد ابدع صورة (بورتريه) إحتفالية رسمية نلتقط عن طريقها طبعا مهيمنا ، وذا جاذبية خاصة ، إن (فيلا سكيز) من تلك العبقريات النبيلة التي تتيح لنا أن نتقبل ما يناسبه وكأنه ما يناسبنا شخصيا .



غــويـا

(غويا) تلقائي جدا وانفعالي في ردود فعله العاطفية فلا يترك للمشاهد حق (التقويم) ، التقويم في رايه جزء لا يتجزأ من رؤية المبدع الفنية ، وليست ضرورية اية حدة ذهن كي نحس أن في فن التصادمات الكبيرة ، هكذا يكون الفنان دائما الى جانب الحقيقة ، أحد أعمال الحفر على المعدن يمثل لنا امراة شابة متمددة على الارض ، وقربها أخرى جالسة ، وقد اخفت يديها بايماءة الم ، ومن حولهما تحتشد بنشاط ومرح شخوص الرهبان ورجال الأكليروس ، والعنوان هو (ماتت الحقيقة) ونحس بحدة مرضية التباين ما بين صورة الحقيقة التي ما تزال تشع والظلال القاتمة للظلامية ، في عمل حفري آخر تفتح المراة عينيها قليلا ويسأل الفنان : (هل شبعت حية ؟) وفي العمل الثالث الذي يمكن اعتباره خاتمة السلسلة ، المراة الشابة منتصبة وتشع بمزيد من البريق : (هــذه هي الحقيقة) .

وفي الوقت الذي عمل فيه سلسلة (ويلات الحرب) أبدع (غويا) المجموعات التي ذكرت والمكرسة لاحداث (٢) و (٣) أيار حيث يتم التعبير بمزيد من القوة ، ومن جميع الجوانب ، عن تضامن الفنان مع المناضلين في سبيل الحقيقة ، هذه الاعمال الفنية الكبيرة لم تصور تلبية لأية طلبية ، لقد أبدعها (غويا) من أجل ـ كما قال هو ـ [أن تخلد البطولة أو أبرز المشاهد وأكثرها بطولة في انتفاضتنا المجيدة ضد طاغية أوروبا] .

(الإعدام) لغويا قد عكر نوم أكثر من فنان ، بعد عامين من رؤيته هـذا العمل صنع مانيه (اعـدام ماكسيميليان) استعاراته من (غويا) وخصوصا ، في العلاقة التوليفية جلية للعيان ، قد يفاجئنا ذلك من مؤلف مثل (مانيه) المعلم اللامع فيما يتعلق بالعمل مع اللون ، والمتوسط في الحلول التوليفية ، التي لا يندر أن تكون جاهزة في نتاجات الكلاسيكيين ، واذا لم يثر العمل الإبداعي انفعالنا فليس ذلك بسبب الاستعارات من الآخرين ، ينعدم في المشهد ، ببساطة ، التوتر المأساوي ، المميز الإعدام ، الجنود يطلقون بترهل وتكاسل وكأنهم يقومون بتدريبات مضنية على الرمي ، أما (ماكسيميليان) فهادىء ، وكأنه خارج لإستنشاق الهواء النقي ، أو كأنه يستعد كي يقول [ما أجمله من يوم] .

يقنعنا بعض النقاد أن هذه اللامبالاة مطلوبة عن عمد ، كي تعرض ما يميز وجهة النظر التصويرية الجديدية التي ترى أن [لا اهمية لمغزى الموضوع] بالنسبة للتصوير ، ولكننا لا نميل الى مثل هـذا التناول ، الانفعال ، أو اللا مبالاة أمام أحد المواضيع قد يكون نتيجة لتصميم عقلي ، المواضيع الدرامية بداية غريبة على (مانيه) ، حين وضع الفنان (بارفولي بيراجر) وصنع (بورتريه) لبيرت موريزو ، افسحت اللا مبالاة المكان فجأة لشعور غني رقيق ، من السخف أن نفسر السياق في الاغاني القديمة الجهيرة ، ولكن لا ينبغي أن نحاول التوكيد أن ذلك نتيجة لوجهة نظر في الموسيقا .

تأثر (اوتو ديكس) في (معركة الشارع) (١٩٢٧) تأثرا واضحا ب (إعدام) غويا ، الحـل التوليفي ، ومجموعة الجنود المصورين كصف من ظهور فقط يدلان دلالة كافية من أين تعلم (ديكس) ، وهنا أيضا دماء وموت ، ووجوه مهولة ، الشيء الوحيد الذي لم يتم بلوغه ـ اذا نحينا جانبا المسألة التصويرية ـ هـو الإنفعال العاطفي ، واذ ينعدم في اللوحة فمن الصعب ظهوره عندنا .

إذا أردنا توصيف نتاج (غويا) حتى بالوصف الخارجي ، وحده ، فسوف نحتاج الى صفحات كاملة ، اذ أن لكل أصغر عنصر هنا وظيفة التوليفية ومعناه الهام ، ويرى بعض الدارسين أن الفنان لم يستطع العمل بهدوء تحت وطأة المشاعر ، وان التلوين (موضوع ...... كيفما اتفق) وأن لون الدم من لون

التراب ، وإن بعض الاشخاص غير مكتملين ، الحقيقة هي أن اللوحة مكتملة الى الحد الضروري ، وانها بغض النظر عن الشعور الرائع بتلقائية التنفيذ تحتوي على كل سمات التنفيذ التشكيلي الناضج ، والمدروس جيدا ، وكما هي الحال دائما مع النجاحات الكبيرة يظل الإنطباع بالتلقائية لدينا ، ولد الفنان أمرا متوترا ومستمرا .

اللوحة ، كما يبدو من تسميتها ، تعكس مشهدا من الإعدامات في ليل الثالث من أيار ـ النهاية المأساوية لإنتفاضة اليوم السابق ، المركز الضوئي ، والعامل المنظم للوحة ، هو مصباح كبير موضوع على الارض الى اليمين قليلا من المركز الهندسي ، يسقط الضوء أكثر ما يسقط على القسم الايسر من المشهد في حين يبقى القسم الايمن في شبه ظلام ، شبه ظلام حفيف تتحدد فيه بوضوح كاف جماعة من الجلادين ـ صف قاتم متوعد من الجنود يصوبون بنادقهم الى المحكومين ، في الارجل المتباعدة ، في الاجساد المائلة الى الامام ، في الظهور المتينة الضخمة ، والقبعات الطويلة السوداء ، وفي الآفاق التي لا ترحم للفوهات الفولاذية تبدو كل وحشية قوة عمياء ، نحن لا نرى وجوه أولئك الناس ، وهي دون معنى لأننا نتقبل الجنود لا كأناس ، بل كآلة حقود للهلاك .

القسم الايسر مقسوم الى ثلاث مجموعات منتشرة في العمق ، في المستوى الامامي أجساد الذين أعدموا متهاوية فوق مساحة يغطيها الدم ، وراءهم يقف أولئك الذين سيسقطون بعد لحظة ، وقد اخترقتهم صلية من الرصاص ، وفي الخلف حشد جمده الهول ينتظر دوره .

يمر نظرنا من جماعة الى جماعة حتى يصل الى القعر ـ الى ظلام الليل الدامس ، وهذه المنظومة من الشخوص في العمق لا يحددها منطق الواقع وحده بل منطق الهول أيضا ، يخيل لنا أن هؤلاء التعساء الى أقصى حد سيزدادون جماعة بعد جماعة الى أن يقفوا في دورهم ، ثم يسقطون مخضبين بالدم ويفسحون الطريق الى الذين يلونهم ، لا نهاية لموكب الموت وسط ليل مظلم ، حتى كأن الصباح لن يطلع ، الظلام الاسود يخيم فوق المشهد ، وخيال التل الكبير الحقود مصور دون وضوح وراء جماعات الضحايا ، وعلى الافق ملامح قاتمة لكنيسة ما ، بعيدة وخاملة ، كل هذا مع بريق الفانوس الشفاف ومع الجماعة القاتمة التي لا ترحم من الجلادين يحول المشهد الى هلوسة للرعب .

لقد جمدت المأساة أمامنا في أكثر لحظاتها هولا ، وأطولها ـ اللحظة التي تسبق إطلاق النار ، لحظة دون نهاية يصعب إحتمالها ، أكثر هولا ، في إمتدادها ، من الموت نفسه ، كأنما الموت قد توقف بالنسبة للمحكومين ، ولكنه توقف ، بإرادة الفنان ، بالنسبة لنا أيضا كي تتاح لنا إمكانية أن نحتمل ، كي نعاني الإنفعال ، كي نغرق في التفكير .

نور الفانوس ، والنبرة الملحاح لقميص أبيض يجتذبان ، واقعيا ، نظرنا الى الابطال الرئيسيين ، أولئك الذين ينتظرون الإعدام فورا أولئك الذين يطوون أياديهم في قنوط ، حاجبين عيونهم كي لا يروا الموت أو يوجهون اليه نظرات داخلية ، مجموعة تتحرك ، وكأنما بفعل تشنجات الحياة العاصفة ، متمرد أمام الموت ، جماعة في تشنجات الخوف والقنوط ، أناس يقتلون أناسا ـ أي دراما أقدم من هذه ، وأية وجبة أكثر عادية للتشاؤم وكراهية البشر .

ولكن انتباهنا لا يمكن ن يستمر طويلا فوق أولئك الاشخاص المصعوقين أو المنطوين خوفا لان نظرنا مشدود بقوة سحرية الى البقعة الاكثر إضاءة من الجماعة ، إنها مضاءة كالفانوس الذي يضيئوها تقريبا ، إنه المتمرد ذو القميص الابيض ، وقد دفع صدره أمام الفوهة ورفع يديه نحو السماء السوداء في إيماءة حزينه كأنها تقول : [أطلقوا النار أيها القتلة] إيماءة تستثير وتلعن في وقت واحد ، هذه الصورة التصعيدية والبطولية ستبقى طويلا في وعينا وكأن كل ما عداها خلفية .

لا شيء هنا خلفية في الجوهر ، كل صغيرة موظفة بوعي ، ولكن الفنان يوجهنا بقوة إيحائه الجبارة نحو الرئيسي ، نحو المغزى وأوج الدراما ـ نحو المناضل الذي لا يذعن ولا يمكن إخضاعه ، الممثل الفريد لهذا الجنس الذي فوق كل الاجناس البشرية ، والذي لا يمكن ابدا لاي قسر أن يدمره والذي يحيي قتلاه ، وفيه يكمن خلود النوع البشري .

نرى أن (ليونيلو فينتوري) قد حاول عامدا مرارا أن يوحي لنا بشرحه للإعدام انها (لوحة دينية) و (تعبير عن شعور ديني) مفرط ، يقول فينتوري موضحا : [إن (غويا) قد عبر عن قيمة بطولية للمسيح وتعذيبه] من خلال شكل المتمرد الذي سيعدم ـ [يبسط المسكين يديه كمسيح جديد على الجلجلة .] لفينتوري كامل الحق ، طبعا في أن يطرح مشاركته ، ولكن لا لينسبها الى (غويا) . إن (تدين غويا) معروف جيدا ، وقد دخل بسببه في صدام مع التفتيش ، وبسببه انتقدت جدارياته الكنسية على أنها مفرطة في عالميتها ودنيويتها ، حتى في (إعدام) قد وجد أسلوبا كي يعبر عن (تدينه) ولكن ليس حيث بحث عنه (فينتوري) ، ولقد عبر عنه في خيال الكنيسة البعيد القاتم ـ إنه شاهد بارد خامل على العربدة الدموية ، حين يقتلون الشعب تصمت الكنيسة ـ تلك



فالاسكيز

هي فكرة الفنان (الدينية) .

إن نتاجات مثل (مشهد من التفتيش) و (عملية الجلد بالسياط) ومثل (مصباح الشيطان) و (موكب في سان إيزيدرو) دون أن نتكلم على الكثير من اعمال (الحفر) تكشف بوضوح كاف كراهية (غويا) للتعصب الديني ولظلامية الكنيسة فلا نعزو اليه تدينا كالذي عزاه اليه (فينتوري) وسنخطيء لو اهملنا (السمو الروحي) للعديد من نتاجات المصور مثل [المسيح في غابة الزيتون] أو [العشاء الاخير] التي يصعب من دون فهمها أن نفهم حتى النهاية لوحات مثل (إعدام) ذلك لان (غويا) قطعا ، ليس يانوسا براسين ، وفي كل تعقد عمله لم يكن يمثل لنا تعبيرا عن موقف كامل ، ليس مصادفة أن تبدو المواضيع الدينية هنا مشروحة بافراط نثري ، يسعى الفنان الى ايجاد رجاء لا في اية فرضية ربانية بل في الانسان ، في نبله ، في استعداده للتضحية بنفسه ، يمكن المجادلة حول ما اذا كان (غويا) يرى في صورة المتمرد مسيحا جديدا ، ولكنه حين صور المسيح لم ير فيه الالوهة بل الإنسـان ،

(اعدام) هي حقا ... من أكثر الإستطرادات حزنا في شعر (غويا) القاتم . ولكنه قد يكون الاكثر دلالة ، مع أنه قاتم ، على أن هذا شعر للتفاؤل البطولي .

وسنفسر الوقائع ، طبعا ، إذا شرعنا نبرهن ان الموقف المتفائل هو دائما وحتما رفيق درب المعلم ، أن حياتـه الطويلـة ، بغض النظر عـن النجاحات والإخفاقات ، مفعمة بكل التجارب الممكنة ، وبكـل التهديدات والعذابات ، وطبيعي الا تمضي مثل هذه الحياة مع الامزجة الرائقة وحدها ، ففيها فترات الم وفيها لحظات غم وقنوط ، وطبيعي أيضا أن تجد هذه الإستطرادات في السيرة الداخلية إنعكاسا لها في القضية الإبداعيـة .

ولكننا لا نستطيع أن نقبل المفارقة البدائية ، والمبتذلة جدا يا للاسف ! التي ترى أن نتاجات الفنان الدرامية والمأساوية ..... هي نتيجة مباشرة لإخفاقاته الحياتية ، بعض المؤلفين (جاك لاسن) ، (جان أديمار) ، (بيير غاسييه) ، يصلون حتى الى الإعلان أن المحدد لإبداعه هو لوحاته التي هي في رأيهم هادئة ،

حيوية ، وموزونة ، في حين أن صور المأساة تصلح لان تكون إنعكاسا (لإزمات) عارضة ، الازمة الاولى ـ المرض الشديد عام (١٧٩٣) أدى الى أصابة (غويا) بالصمم ، الازمة الثانية ـ حرب (١٠٨٨) والتهديدات التي خيمت فوق حياة الفنان ، الازمة الثالثة ـ عودة المرض الشديد عام (١٨١٩) وأن الاعمال الدرامية متكومة حول هذه الفترات الثلاث ، في حين ان الفترات العريضة بينها قد قدمت لنا (غويا) كرسام وجوه شخصية كرسام للقصر ، وصديق حميم للدوقة (ألبا) وللبوكاديا فايس .

التواريخ هي أمر هام جدا دون جدال ، ولكننا نتعامل مع تواريخ تقريبية ومع تواريخ النتاجات نفسها ، واذا قارنا هذه التواريخ مع المفارقة المشار اليها حول الازمات الثلاث فعلينا أن نقرر انه لن يبقى منه الشيء الكثير . ففي السنوات المحددة من سيرة (غويا) على انها فترة المشاهد الفكرية والإحتفالات المحببة يظهر نتاج مثل [موت القديس يوسف (١٧٨٧)] ، وهذا النتاج غير فكري ، وغير محبب ، واذا كان الفنان قد وضع فعلا بعد مرضه الاول ، مثل هذه النتاجات الجهمة من أمثال (موكب الجلد بالسياط ١٧٩٣) ، و (مشفى المجانين عام ١٧٩٤) ، فان نتاجا مماثلا : [مصباح الشيطان] قد صور في عام (١٧٩٨) وسلسلة (كاريتشوس) تاريخها عام (١٧٩٩) ، صحيح انه في فترة (١٨٠٩ ـ ١٨١٠) قد عمل (غويا) على إنجاز مشاهد كابوسية مثل (التنفيذ) و (تمثال) و (أكلة لحوم البشر) ولكن تذكروا أن المجموعات المكرسة لأحداث (٢) و (٣) أيار قد وضعت عام (١٨١٤) ، وليس أقل شرا (الطبع الحجري) في (١٨١٥ـ١٨١٦) ثم تلي ذلك صور كابوسية مثل (العجائز) و (موكب الإحتفال) و (حيوانات في السماء) وغيرها التي وضعت ما بين (١٨١٦ ـ ١٨١٨) وبعدها نصل الى الرؤى الجهمة المصورة على جدران بيت الفنان خارج المدينة المسمى (بيت الأصم) .

واذا أردنا ، عموما ، أن نكون دقيقين ، فعلينا أن نعترف بأن هذه « الازمات » المعينة تستمر طويلا جدا ، تطول حتى تبدو وقد شملت كل حياة المعلم ، وماذا سنقول عن صور الوجوه الشخصية الموضوعة خارج القوسين ؟ اليس بعضها جهما أيضا وشريرا كلوحات « أزماته ؟ » يكفى أن نتذكر نتاجات مثل [أسرة كارل الرابع] و [الامبراطورة ماريا لويزا] كي نقتنع ان كوابيس (غويا) لا يمكن ان تتحدد في جنس محدد ، كما أنها لا يمكن أن تتحدد في مراحل محددة . وأكثر من ذلك : إن الموضوعات المعروفة المتقاربة سوف تقنعنا بسهولة أن بعض رؤى (غويا) المتاخرة قد طرحت كحافز منذ فترة إبداعه الباكرة ، المواكب المخيفة الى [سان إيزيدو] من [(بيت الأصم) ـ (١٨٢٠)] مذكورة منذ (١٧٨٧) في مجموعة (موكب في سان إيزيدو) . أما جداريته التي فيها شكل شيطان وحشد من مواطنيه ، وهي أيضا من (بيت الأصم) فيمكن اكتشاف صورتها الاولى في (مشهد سحري) عام (١٧٩٨) .

هذه المعلومات تبدو صغيرة ، ولكنها هامة مبدئيا كي نفهم أن حياة (غويا) مثلها مثل قضيته كيان متكامل ، وأن فيها ـ باستثناء المرحلة العابرة ـ إحساسا دراميا يشملها من طرف الى طرف ، هذا لا يعني أنه لا توجد في هذه الحياة وفي هذه القضية تناقضات ، إن التناقضات لدى طبع معقد وعاصف تعتبر من طبيعة الاشياء ، ولكن المعلم يتبع بدأب ، عبر كل التناقضات ، طريقة كمؤرخ فني للمصير البشري يسعى الى بلوغ الجوهري والمستمر خلل المظهر المتبدل للخارجي والعابر ، وليس ضروريا أن نخفي أن بعض استشفافاته يصل الى حد المأساوية كما هي حال الجداريات في (بيت الأصم) التي نقلت فيما بعد الى (برادو) .

هذه النتاجات مدعوة (سوداء) للونها الاسود المهيمن ، ولكنها سوداء كحضور ومحصلة في حالات غير نادرة ، إنها سوداء حتى لنستيع ان نسأل كيف استطاع المعلم ان يعيش بينها قرابة أربع سنوات ، تبدو المسألة منطقية ، ولكنها في الجوهر سخيفة ، عاش (غويا) مع هذه الرؤى أكثر كثيرا إذ حملها في ذاته ، وقد يكون ذلك بعد أن خططها فوق جدران بيته ، لقد كف عن ان يلحظها ،و يحس بها إحساسا مرضيا على الاقل .

هذه المجموعات لا يصعب إحتمالها وحسب بل يصعب تفسيرها أيضا ، يهرب الشارحون من التوقف عندها تفصيلا ، ويرضون بتعليقات عامة حول سواد الرؤية والتشاؤم . لا ننوي إتهامهم ، فالنتاج بقدر ما يصور يقل استناده على القص والحدث ، ويقل استسلامه للوصف الكلامي ، يتطور معناه الى قيم تشكيلية وعلاقات ، وتلك أمور لا يمكن ان تصاغ بكلمات .

ذكرنا أن بعض مواضيع الجداريات قد صور سابقا من قبل الفنان ، مواكب الحجاج ، حشود القوى الشيطانية ، قتاء العار ، وصور الشيوخ ، الذين على وجوههم الموت ، قد تركت خاتمها ـ كل ذلك غير جديد من ناحية الموضوع ، الجديد في التفسير .

قبل ذلك بقرنين ونصف القرن بسط (بيتر بروغل) في (انتصار الموت) البانوراما المرعشة للهلاك والدمار، كأنما (غويا) يضيء الموضوع من زاوية أخرى للنظر ، إذ يصور (بانوراما الانحطاط البشري) روحا وجسدا ،

في المخلوقات المتحركة في مسيرة عبر التلال العارية التعسة او المتكومة في جماعات حول الطريق ، في هذه التلويحات ذات التعبيرات الخالية من الحياء ، في هذه الكثرة الهابطة بتعبير الخوف أو الاستحسان أمام الظل الاسود للشيطان العظيم ، قدم المعلم كل تنوع تصادم ضعف العقل والعار ، والإملاق الروحي ، والغبطة الخيالية ، لقد وحد الفنان هذه الوجوه ، في حالات غير نادرة ، مع انعكاسات رهيبة في طبقة عامة وكأن ذلك عجين من كيانات بشرية (دنيا) ..... وهي غريبة بقدر ما هي مخيفة ، حشد مخيف من الاشباح ، مولود من هلوسات الفنان أم أنه يزحف من ثنايا الحياة ، ذلك متروك لراي المشاهد ، ولم يظهر قبل هذا .... ولم يظهر بعده . . . في الفن مثل هذه (الانطولوجيا) الجهمة للسقوط البشري .

نقف أمام هذه الرؤى القبيحة مرتبكين مضطربين ، ونحس بحاجة حقيقية الى أن نكتشف ، ولو آثاراً طفيفة للتعاطف في تفسير صور محددة ، وكل شيء ، طبعاً ، هو مسألة تفسير ، فبقدر ما يكون العمل الإبداعي معقداً ، تكون كبيرة إمكانية أن نجد أساساً واقعياً أو حقيقياً لحل لغزه ، ولكن هل التعقل .... أن نبحث هنا عن ظواهر الشفقة القلبية ، في هذه الجداريات المخفية عن أعين الجمهور ، كأنما قد أعطي المعلم الحرية كي يصل الى النهاية ، دون أن يخفف التأثير باعتذارات عاطفية ، وهذه الكثرة من المخلوقات المشابهة للبشر ، المتأرجحة بين ظلمات الخرافات لشيطانية ، وظلمات فقر الإيمان الكنسي قد صورت بألم ومعاناة ، ولكن دون تعاطف مخفف ، تعميم فظ الى حد القسوة ما كان يجب أن ينتشر على البشرية بأسرها . إبداع (غويا) ذاته بوقعه الإنساني العام ينبغي أن يعصمنا من مثل هذه النتيجة .

(التصوير الاسود) للمعلم تجاهله نقاد الفن طويلاً على اعتباره نزوة ما ، تحتل الوحشي من إبداعه الفني ، وجوهر الامر أن (التصوير الاسود) هو ذروة فريدة في ذلك الإبداع ، فباستخدامه أقل ما في سجل الالوان ـ اللونان (الاسود والابيض) والطين المشوي والتراب ، وبمنتهى الإيجاز وبتعبيرية محددة ينسق الفنان الاشكال ببناها الاساسية ، وحجومها ، وكأنه لا يصورها بل ينتزعها من الظلام .

يخيل لنا أن هذه الرؤى قد وجدت دفعة واحدة ، كأنما في هذيان محموم ، تعمل فيه اليد دون تدخل العقل ناقلة مباشرة الاشكال التي يمليها الخيال ، في هذه الوجوه المكشوفة من شوق وغبطة ، في نظرات التعصب أو ضعف العقل هذه ، في هذه الافواه الملتوية شراً أو المنفرة نهما تتحول الإنعكاسات الى تكشيرات ، والتكشيرات الى تجسيد للكينونات البشرية ، وهذه حرية تامة ، وتعبير محدد وواقعية ودقة للغة التشكيلية التي يصل اليها العبقري بصعوبة في آخر طريقه ، وهذه ذروة هيمنة الروح على المادة .

إنه التصوير الاسود فعلاً ولكنه رائع ، لذا يستطيع احد ما أن يقول : ـ [هو كذلك ، إنه رائع ، ولكنه أسود ، ولهذا ينبغي أن نوضح أنه حتى بين هذه الصور الشريرة ، يضيئونا الامل من إشراق قد يكون بعيداً أو غير مضمون ، في الجدارية المسماة (رؤيا خيالية) صور (غويا) في المستوى الخلفي كتلة حجرية عالية ، بجدران عمودية تلوح فعلاً كرؤيا على خلفية السماء المذهبة ، التل مكلل بأبنية ما توحي لنا بانه هناك ، عالياً فوق مملكة القسر والمعاناة هـذه ، قد توجد مدينة رائعة ، عصية على هذا الحشد الذي يحركه عمى التعصب ... والشر ، ثمة طريق ما ، كأنما تقود الى أعالي التل ، ولكن هذه الطريق غرارة ، إذ قد تنتهي عند سفوح الكتلة ، ولا يمكن الوصول الى المدينة الرائعة إلا طيراناً ، ولكن ذلك ليس يسيراً وليس بدون مخاطر ، نرى صورتي رجل وامراة ، وقد ارتفعا في الهواء ، ويحتمل أنهما يتحركان مندفعين نحو المدينة النائيـة ، ولكننا نرى على المستوى الامامي ، وفي الزاوية اليمنى ذاتها من اللوحة صور جنود يصوبون الفوهات باتجاه الإثنين ، ومع ذلك يمكن الوصول الى الخلاص المأمول بالطيران وحده .

في نتاجات غويا (السوداء) ، استنتاج مرتبط مباشرة بالقضايا التي تعنينا ، الهول لا يفرض دائماً وضع تفاصيل مخيفة ولا تتعلق درجته بكمية هـذه التفاصيل المتكومة ، في (ويلات الحرب) يستخدم الفنان بسخاء أرهب التفاصيل ـ أكوام من الجثث العارية ، نساء مغتصبات أجساد مشوهة مقطوعـة الرؤوس والاطراف ، [ادفنوا الاموات واصمتوا] (تدميرات الحرب) و (البطولة الكبرى ! ضد الموتى !) جداريات بيت الاصم لا تحوي شيئاً من هذا النوع ، ولكن ذلك لا يمنعها من أن تكون ، بمعنى ما ، أكثر إخافة من أعمال حفر كالمشار اليها . قد يكون وجه إنساني حي أكثر إخافة في الفن من راس مقطوع .

واذا كان الامر كذلك فسيبرز من جديد امامنا السؤال : [هل ضرورية هذه الادوات للقبيح والمخيف ، وإذا كانت ضرورية ، أفلا يوجـد معيار مالا يجوز تجاوزه ؟ [إبداع فنانين من أمثال (غويا) يجيب عن هذا السؤال كما يخيل لنا ؟ !] .

لقد قيل ان (صالونا) فرنسيا رسمياً قد كسب لقب (منبحة) بسبب وفرة المجموعات التاريخية او التاريخية المزيفة من الدماء والمذابح ، واذا قررنا ان نعود اليوم الى تلك اللوحات المنسية منذ زمن بعيد فعلينا أن نقر ان المعيار قد خرق فيها ، وحتى لو

حوفظ عليه ... فهل كان ذلك سيحمي تلك الاعمال من النسيان ؟ ! .

لقد احتلت ، في الوقت نفسه ، مكانا بارزا في تاريخ الفن نتاجات اكثر إعتدالا من تلك الاعمال الاكاديمية ، [إغراء القديس انطوني] والقسم الايمن من اللوح الثلاثي (حديقة المتع) لا يرونيموس بوسيخ ، و (المجنونة غريث) و (انتصار الموت) لبروغيل الشيخ ، و (المصابون بالطاعون في يافا) و (المعركة عند ايلاو) لأنطوان غروز ، و (طوافة ميدوزا) و (صور المرضى نفسيا) لجريكو ، و (موت ساردانابال) و (مذبحة هيوس) لدولاكروا ، و (ايوترا نسونون) لتومبيه ، وكل هذه الاعمال (إبداعية) تهاجم شعورنا دون اي إحساس بالمعيار ، ولا تزال البشرية تعتبرها من الروائع .

طوال قرون كثيرة كان الموضوع الاكثر تداولا وابرز المواضيع الفنية في أوروبا هو موضوع القسوة والمعاناة ، إنه (صلب المسيح) أية صورة ارهب من صورة إنسان معذب ، بجسد معذب مسمر بمسامير على الصليب ، وهذا لا يمنعنا من ان نعجب حتى اليوم بالكثير والكثير من صور (الصلب) ، ليس بتلك التي (لرمبرانت) أو (غريكو) حيث تبرز المعاناة الروحية، وحسب بل وبالاعمال الفظة في معالجتها الطبيعية ، التي تضع النبرة فوق التفاصيل الصغيرة الجسدية المتضاربة ، تقول الاسطورة ، ان (ماتياس غرونيفالد) قد رسم الصلب في هيكل (ايزنهايم) بعد ان راقب الاجساد التي طرحها مرض الجذام ، وقد استعمل (هولباين) نموذجا (لمسيحة الميت) جثة احد الغرقى، حين ننظر الى هذا الجسد يصعب ان نصدق انه قد يبعث حيا ، قال (دوستويفسكي) في رواية (الابله) على لسان بطله ان الإنسان قد يفقد إيمانه امام مثل هذه الصورة .

لماذا ليست مشاهد الصلب هذه خمسة أو عشرة بل آلافا وآلافا ، لماذا يعمل الفنانون باستمرار على تذكير البشرية بأن المسيح قد صلب من اجلها ، بدلا من العمل على جعلها تنسى ذلك ؟ إنه السبب ذاته الذي جعل (غويا) يبدع نتاجاته الغرافيكية والتصويرية المكرسة للأحداث الدامية عام (١٨٠٨) إن مهمة الفنان ليست في أن يساعدنا على أن ننسى ، بل في أن يجبرنا على أن نتذكر ... ذلك لاننا اذا تذكرنا فقد تسنح الفرصة للهرب من تكرار المأساة ؟ ! .

فرص محطمة ، بل قد تكون فرصا متخيلة . الناس الذين يسببون المآسي التاريخية الكبرى لم يعتادوا إكتساب الحكمة من لوحات المعلمين . إن الحرب الاهلية الإسبانية في ثلاثينات قرننا كانت مفارقة مستحدثة وأكثر هولا من فظاعات عام (١٨٠٨) .

ولكن الفنانين لا يصنعون فنهم كي يتعلم الطغاة والظافرون ، الطغاة والظافرون يحتاجون الى الفن بقدر ما يكون مؤهلا لان يخلدهم في صور لامعة ومزورة، اللوحات تخلق للناس المحتاجين اليها كي يقتربوا قليلا الى الدرجة الممكنة من الحقيقة والجمال ، وكي يفتنوا بانفعالات العبقري وافكاره .

الجمال ، نعم ، والحقيقة أيضا ، وهما على الرغم مما يحدثنا به مؤلفون معروفون لا يتوافقان دائما ، وقد تكشف لنا الحقيقة ان الجمال محتقر . وأحيانا يكون لازما ان يضايقنا الظلام الدامس كي نتذكر الضوء وكي ينبعث بقوة جديدة شوقنا اليه ، ان تربية المشاعر ، بما فيها الجمالية ، لها جانبها المعذب ايضا، وبقدر ما نستطيع النظر في عمق المعاناة نكون مؤهلين لتذوق الفرح وتثمينه ، الفن العظيم يربينا بالمعاناة باسم الفرح .

أما ما يتعلق بالمعيار فقد يكون (غويا) ادق من يجيب عن هذه المسالة،معيار العبقرية يحدده العبقري نفسه ، انه الوحيد المؤهل لتقويم اتجاه ودرجة ... ومن ثم استخدام ترسانة الاشياء القبيحة التي تطرحها الحياة بكثرة ، واذا تكون لدينا انطباع ، ذات مرة ، بأن المعلم قد فتن ... وأفرط في التسجيلات القاتمة فعلينا الا ننسى .. أنه لا يسعى الى اقامة وليمة لاحاسيسنا ... بل الى تربيتنا !

واذا تعلق الامر بالاذواق والرغبات الشخصية فاننا نرى أن السخاء المفرط في نقل القبح الجسدي ، والفظاعات ، وخصوصا حين تكون معالجة بتقليد ومماثلة ، تعرقل الاستفادة التامة في الايحاء الفني ، والسخاء المماثل عند التفسير ــ بفعل مبدأ المعايشة المعروف منذ زمن بعيد ــ يبعث لدينا ارتعاشا ذا طبيعة بيولوجية لا طبيعة روحية ، حين نراقب كيف يرفع الاثقال معاون البائع نتوتر دون قصد مع اننا لا نرفع اية أثقال ، وبالطريقة ذاتها قد نحس أمام لوحة عذاب احاسيس تخلو من اية علاقة بالتقبل الجمالي .

وايضا ، حين يصر (كونستابل) و (انغر) او (ميترلينك) على أن القبيح غير موجود ، وأن كل شيء في العالم جميل ، فانهما يريدان أن يجعلانا أكثر قبولا لما يلائم الحياة ، الذي يظهر في مكان ــ في المهاوي الفضائية ، وفي المجال الميكروسكوبي لقطرة ماء ،ولكننا نعرف أن الملائم لا يشتمل على التناقضات وان تنفس الكون الايقاعي تهاجمه باستمرار اندفاعات فوضى واقعية ولكنها لا تفسر ، نعجب بكمال آلية الجسم البشري المعقدة ، ولكننا لا نعجب الاعجاب ذاته بنمو الخلايا السرطانية ، ذلك لانها الفوضى الجاهدة ، كي



فالاسكيز

تدمر التوائم الذي بني في عشرات الآلاف من السنين.

والمسالة لا تستوفي حقها بموقفنا المفسر للحياة بل وبمعيار اخلاقي جمالي لا يستطيع الانسان ، لحسن الحظ ، أن يتحرر منه حتى لو أراد ذلك . لن نثمن ، ابدا ، جهود الجلاد التي يقطع بها راس الضحية بانها جهود جميلة ، كجهود الام التي تضع وليدها ، ولن تكون أية مضاربات فلسفية ، مؤهلة لان تستبدل لنا هذه المعايير البشرية ، التي بها نتناول وسنتناول دائما ظاهرات الجمالات والقبائح .

ان آراء (رودان) بشأن (المميز والقبيح) مصاغة في مجرى نضال طويل ضد المعايير الاكاديمية ، الضيقة الصدر التي ليست أكثر من تنويع متأخر لعلم الجمال الكلاسيكي المزيف ، وهذا النضال لا يمثل تبديلا مرضيا للآراء بل سلسلة اعتداءات فظة ضد قضية النحات التجديدية ، وفي مثل تلك الظروف ، وخصوصا اذا امتدت عقودا كاملة من لاالسنين ، أما ان يسير المبدع بلا شعور على طريق التنازلات ، كما يحدث مع المواهب الصغيرة ، والطباع الضعيفة أو على العكس ، أن يحبط كل امكانية للتنازل مقويا تصوراته الى النهاية ، وأحيانا حتى آخر حدود ممارسته الخاصة ، ووفقا لهذا المنطق قال (سيزان) مثلا [ان الاجساد ينبغي أن ترى كأجساد هندسية ، وأن الطبيعة ينبغي أن نرى بوساطة الاسطوانة والدائرة والمخروط] ، ان التبسيط الكامل لتصورات صحيحة مبدئيا ، الذي منه ستولد (التكعيبية) فيما بعد ، لن يقود (سيزان) نفسه الى أن يهمل تنوع صور الطبيعة باسم [الهندسيات الجافة] ، ووفقا للمنطق ذاته سيصل (رودان) برأيه حول المميز الى نهايات معروفة يصعب قبولها .

[حين يجمل فنان الطبيعة في شيخوخته ، يلطف تشنجات المعاناة ، وتهشم الشيخوخة ، وقبح العار ، حين يزخرف الطبيعة ، حين يقنعها ، حين يلطفها ، كي تعجب الجمهور الجاهل فهو يخلق القبح لانه يخاف من الحقيقة] . نحن نوافق على أفكار (رودان) هذه كما نوافق على مبدئه الاساسي أيضا حول ان [الجميل في الفن ماله طابع مميز] ويصعب أن نقبل النتيجة التي وصل اليها النحات وهي [أن كل ماله طابع جميل حتما] .

[كل مافي الطبيعة ذو طابع في نظر الفنان الكبير ، لان صدق مراقبته الذي لا يهادن يتوغل الى المعنى الخفي لكل شيء .]

[وذلك المحسوب قبيحا في الطبيعة يكون ، غالبا ، أكثر تميزا من ذلك المعدود جميلا ، لانه في كل انقباض ... سمة مرضية ، في تقعرات قناع من العار ، في كل تشويه ، في كل ذبول تحدد الحقيقة الداخلية بسهولة تفوق سهولة تحديدها في السمات الصحيحة السليمة .]

[واذ أن الوحيد في قوة المميز هو (جمال الفن)، يحدث ، غالبا ، أنه بقدر ما يكون الكائن أقبح في الطبيعة يكون أجمل في الفن .]

(رودان) مصيب اذ يقول أن الطابع يحدد بسهولة في وجه أمرضته الحياة أكبر من سهولة تحديده في سمات صحيحة وسليمة ، حتى المبتديء يعرف أن



غويـــا

رسم رأس (شيخ) أسهل كثيرا من أن ترسم نموذجا شابا ، وذلك لسبب بسيط هو ان السحنة الشائخة تكثر فيها الملامح التي تميزها ولا يصعب عن طريقها الوصول الى الشبه ، وحتى مظهر الطابع المعروف ، والمسألة هي هل يجب ، في الفن ، ان نسعى حتما الى (الاسهل) ، ان ابداع (رودان) ذاته يجيب سلبا عن هذا السؤال ، فالمعلم لم يختر أبدا الدروب السهلة .

رأينا ان توجيه الاهتمام الى القبيح وحده يؤدي غالبا الى نتائج فنية حزينة ، ان الجمال ، حتى كظاهرة فيزيائية ، ليس كثيرا جدا في الحياة كي نمر به دون مبالاة ، الامر يتعلق ، طبعا ، لا بالجمال السطحي بل باكتشاف الانسان في العمق ، بغض النظر عما اذا كنا سنكتشف تحت الجمال الخارجي روحا جميلة ، أو أن نكتشف ، على العكس من ذلك جوهرا غير جميل ، وقد تكون الحالتان مفيدتين كدراسة فنية مادام ثمة مكان في الفن للانسجام ومكان للتناقضات أيضا ، نعلم أن رسامي الماضي قد أهدوا الجمال لا لعذراواتهم الجميلات روحيا وحسب ، بل لكثيرات منفرات أخلاقا من سيدات الثوراة مثل يهوديت ودليلة وزوجة فوطيفار .

أن نستحسن (القبيح) الزائد عن اللزوم ، تشنجات ، تجعدات ، وتشويهات ، فذلك يعني في الجوهر أن نحط من قيمة أو أن نرفض آراء تشكيلية لعصور بأسرها ، والقمم المرموقة في تطور الفن كعصور مصر القديمة أو اليونان القديمة، ان خطيئةالكلاسيكيين المزيفين ، لا تكمن في أنهم اعتبروا النحت القديم مثلا أعلى وحيدا لهم وحسب ، بل في أنهم اتخذوا نموذجا لهم القديم في مرحلة انحطاطه ، حين قصف الابطال أجسادهم وتشنجوا ، ان المنحوتات المصرية العظيمة والهيلينية القديمة لا تحتوي شيئا مما حسبه (رودان) أفضل ظهور (للطبع) انها بعيدة عن ذلك الجنس من التميز ، نكاد نقول أنها تنويعات لطراز واحد ، ولكنها

تحمل جمالا انسانيا ومحتوى لم تستطع القرون ان تعكرهما .

طبيعي أن يأتي كل زمن وكل مبدع بأذواقهما ، وتفضيلاتهما ، واذا اعترضنا على ذلك فهذا يعني أن نعترض على التطور وعلى غنى الفن ، واذا كان للفنان الحق في ذوقه فللجمهور أن يستفيد من الحق ذاته ، المهم هو الا نستعجل في الحكم على مؤلف قبل أن نسعى الى فهمه ، واذا سعينا الى فهم (رودان) فعلينا أن نؤكد أن النحات الكبير قد لزم الحذر في ممارسته ، من تلك الغوايات التي تلوح من نظرياته ، وهذا هو الاهم ، قد يكون المبدع غير حذر جدا ، وغير دقيق تماما في صيغه ، ان المذهب الفني ، في آخر المطاف ، لا يصاغ بالكلمات بل بالاعمال .

صحيح أن اكثر معاصري (رودان) قوموا أعماله، التي يتمسك بها ، اكثر من سواها ، على انها نتاجات قبيحة ، هذا التمزق بين الذوق الرسمي ...... وذوق الفنان ، يظهر بقوة خاصة لدى صنع عمل ابداعي كبير هو نصب (بلزاك) .

اذا وجب ان نصف كل الخصومات التي دارت حول هذا النصب وجب ان نكتب كتابا خاصا ، واذا اردنا أن ننقل كل الآراء المتعارضة من ذلك الزمن فعلينا أن ننشر مجلدات ، ومع ان المجتمع الفرنسي في الفترة المعنية كان مشغولا لا بخصومات أكبر كثيرا – حول فضيحة (درايفوس) – فان الصخب حول نتاج (رودان) قد استمر لسنوات عديدة ، كتاب ، وكتبة، وصحفيون ، ورسامو كاريكاتير ، يوجهون الى الفنان اتهامات سخيفة ، ويغرقونه باهانات غير متوقعة .

بدأ كل شيء في اللجنة سيئة السمعة لجمعية الادباء ، فقد قرر السادة ، بعد ثلاثين سنة من التأخر، انه لم يقم بعد تمثال (لبلزاك) الذي هو ، من بين أمور اخرى ، مؤسس للجمعية ، اقترح النصب على (شابيو) ولكن المختار توفي قبل أن يضع التصميم ، واذ أصبح (زولا) في ذلك الزمن رئيسا للجنة ، وهو يرى أن (رودان) مبدع من مستوى رفيع فقد قدم الطلب الى (رودان) عام (١٨٩١) . لقد تسرع النحات بقبول الطلب ، الامر الذي سيجعله يندم ، ولكن تاريخ الفن كان سيخسر احدى الروائع .

مضت قرابة ثمانية اعوام منذ قبول الطلب حتى تنفيذه ، والذنب في هذه الاطالة على (رودان) نفسه عمل المعلم ببطء شديد وقد داهمته الامراض في تلك الفترة ، وظل مضطربا باستمرار بسبب الجو العدائي الذي نشأ من حوله ، ولكن السبب الرئيسي لهذا الكسل هو صعوبة المهمة ، ومتطلبات الفنان الاستثنائية ، فبايعاز من ضميره درس وتتبع كل الوثائق الموجودة حول المظهر الخارجي للكاتب ، طاف مسقط رأسه وطلب كتبه من جديد ، أراد (رودان) أن يقدم صورة عظيمة تعكس قامة العبقري ، وكان مضطرا الى الاخذ بالاعتبار أن شكل الروائي لم يكن عظيما ، انه شكل جعلته الطبيعة رديء التناسب ، برأس كبير ، وجذع قصير ، وله كرش ضخم ، وهذا ليس المادة الافضل ، قطعا ، لنصب تذكاري ملهم ، ولكن الفنان ، كما رأينا ، يكره كل زخرفة وكل ابتعاد عن الحقيقة .

صنع (رودان) سلسلة من التنويعات ،موضوعة اليوم في المتحف ، الذي يحمل اسمه ، لقد نحت الكاتب عاريا وفي ثيابه ، وهو يخطو ، وكذلك ، وهو يضم ساقيه ، ومتجهما وضاحكا ، انه من المبدعين الذين يفكرون بالصلصال ويثمنون عمل الخيال به الى أن تصفو الصورة ، وتصير كريستالية وفي شكلها النهائي ، ولان السادة من اللجنة قو سخطوا ، وهددوا مرارا بالغاء الاتفاق فقطد اضطر المعلم الى أن يريهم بعض التنويعات التي لم يقبلوها بطبيعة الحال ، وانقسمت اللجنة الى قسمين : بعض من الاعضاء الهادئين اقترح أن يعطى الفنان امكانية اتمام عمله بهدوء ، على أساس المعطيات القائمة ، وأصر الاخرون على أن يستبدل الطلب ، وأن يعيد (رودان) عشرة الالاف فرنك التي أخذها سلفة ، وحين لم يستطع معارضو المعلم فرض رأيهم خرجوا بتهديد جديد : (ماذا سيحدث اذا مات (رودان) وهو مريض) ، كما مات (شابيو) قبل أن ينهي النصب التذكاري ؟ وكي يدرأ الفنان هذه المسألة المقلقة وضع المبلغ الذي استلفه في المصرف تحت شرط أن يكون مع المبلغ الباقي من الاجر له بعد اتمام النصب .

حتى هذا لم يرض المعارضين ، لم يقبلوه في اللجنة وأخبروا الصحافة ، ومنذ ذلك الحين صار (رودان) يتعرض الى الهجوم يوميا في النشرات والصحف على اعتبار انه سخر من العقد ومن ذكرى احد العباقرة ، واستمرت احتجاجات اللجنة وتهديداتها ، فقدم بعض الاعضاء العقلاء استقالتهم واستلم اللئام الدفة .

كان من المنتظر أن ينقشع كل هذا الجو المسموم الذي اجبر المعلم على العمل فيه بعد اكمال التمثال ، وحدث العكس تماما ، فحين عرض (رودان) تمثال (بلزاك) في الصالة عام (١٨٩٨) ، عصف الخصام بكل شدته حتى وصل الاوج ، وتتجمع كل يوم حشود حول التمثال ، تدور الجدالات ، توجه شتائم الى الفنان ، أما الصحافة – ومنها الفكرية والادبية – فقد تقيأت اهانات وسخريات موجهة الى الفنان والى نتاجه .

[مهرج] و [عارضة أزياء] و (كومة من الجص)

مصنوعة ، بالقبضات والرفسات) ، هكذا ثمن تمثال (رودان) وقد أعلنوا أن ابداعه (اختلاس صريح) ، انه لمن التوهم الصرف توقع أن يتحول هذا النموذج من الجص الى نصب تذكاري ، مع أن بعض الناس الطيبين لم تضايقهم هذه الامكانية ، كتب (جان رامو) [فليقيموا سريعا هذا التمثال الممتاز ، كي تعرف القرون القادمة ، الى أية درجة من ضعف العقل قد وصلنا في نهاية هذا القرن ، كنت اريد أن تحفر على قاعدة هذا التمثال أسماء الاخوة الذين دافعوا عنه ، سيكون ذلك عقابا لهم وانتقاما منهم] .

وقد وجد المدافعون فعلا ، ولكنهم لم يكونوا ، قدما ، من مستوى (رامو) الذي لن تتلطف الاجيال القادمة بذكر اسمه حتى من أجل الانتقام مثل ، (يوجين كاريير) و (اوكتاف ميربو) و (تولوز — لوتريك) ، (بول سينياك) و (أريستيدمايول) و (أنطوان بوردبك) و (كلود ديبيوسي) ، و (كونستانتين مونييه و (أناتول فرانس) و (كلود مونيه) وعشرات الاخرين من رجالات الثقافة والفن ، قد وقفوا ضد الجهل وتخريب الاثار ، دفاعا عن عمل (رودان) الابداعي ، وبدا الشر والمحافظة اقوى . رفضت اللجنة التمثال بالاجماع تقريبا وأعلنت الغاء العقد .

كان قرار اللجنة مخالفا للقانون ، وكان (الرودان) كل الحق في مناقشته ، وهذا يعني في الواقع أن تقام دعوى ستستمر سنوات ، فضل النحات ، أن يطوي الرايات وقد تعب وقرف ، ووقع أصدقاؤه عريضة شعبية عامة كي يتم تنفيذ النصب ، اقتطع الوف الناس من وسائلهم المتواضعة ، بطيبة خاطر ، كي يعبروا عن تضامنهم مع فن (رودان) الكبير ، وكان الفقراء هم الاكثر نبلا ، الفقير (سيزليه) الذي كان يعارك ، حينئذ ، الفقر الاسود ، حرم اسرته من الطعام كي يرسل فرنكاته الخمسة المتواضعة .

جمع المبلغ الضروري ، ولكن المعلم فاجأ الجميع برفضه اقامة النصب ، لم يكن (رودان) ميالا للنضالات الاجتماعية في مواقفه الابداعية ، وكان يصر على ذلك ، قد يعود السبب الى انه كان مضنى ومنهكا جدا ، أو انه كان يخاف أن يتحول الى معبود للقوى اليسارية ، ولكن النحات قد طوى الرايات ، وقد تحمل ، وفق كلماته ، أكبر هزيمة ، وبقي النموذج الجصي لتمثال (بلزاك) طويلا في حديقة الفنان .

وسرعان ما تحولت هزيمة (رودان) الى انتصار له ، لقد منحه المعارضون شهرة رغما عنهم ، وقد تجاوزت حدود فرانسا ، لقد تحول معرض أعماله زمن المعرض العالمي عام (١٩٠٠) الى انتصار حقيقي ومع ذلك كان على تمثال (بلزاك) أن ينتظر اربعة عقود كي يصير ذلك النصب التذكاري الذي يرتفع اليوم عند زاوية شارعي (مونبارناس) و (راسباي)

اذا نحينا بواعث الشر والحسد جانبا فما الذي جعل معاصري المعلم ينفرون من عمله الابداعي ؟ انه القبح طبعا ، ولكن شكل (بلزاك) غير قبيح ، لقد اعتبره الجمهور قبيحا لسبب بسيط هو انه لا يستجيب للمعايير الشرعية الطفيفة للجمال التشكيلي لقد سعى (رودان) الى تلطيف واخفاء عدم الكمال الجسدي لدى الروائي ، مخالفا بذلك وجهة نظره ، ولصالح مقتضيات العمل التذكاري ، ولكنه لم يذهب الى أن يحلي ، أو يسوي الطبيعة كما يفعل فالفيير ، واذا كان يجب أن نروي الحادث حتى النهاية — فان لجنة رجال الثقافة قدمت الطلب بشأن النصب النصب التذكاري الى (فالفيير) وقد نفذ الطلب في سنة ، خلافا لرودان ، ويمكن اليوم ان نرى عمله في جادة (فريد لاند) والناس يمرون قربه دون أن يلتفتوا اليه ، انه أحد النصب التذكارية التي لا تسحر ، ولكنها تبعث على النفور ومن ثم لا تثير تعقيدات .

لم يكن (فالفيير) فنانا رديئا في زمنه ، ولكن قوته لم تكن في النصب التذكارية بل في التصوير الكاميري ، دون أن نتكلم على انه من الصعب عليه أن يقارن بمجدد عبقري ، قد يكون (فالفيير) نفسه قد أدرك وضعه ، اذ أنه بعد أن تلقى الطلب ، قام بزيارة الى (رودان) وكأنه يريد أن يعتذر ، يندر ان يكون كبار الناس منتقمين ، لقد وافق المعلم على أن يجلس لصنع تمثال نصفي له ، وقد نحت هو تمثالا نصفيا (لفالفيير) ، وكان يجب أن يطمئن ضمير (فالفيير) بعد هذه المجاملات التي اتخذت شكل تمثالين نصفيين ، ولكن ذلك لم يحدث ، فذات يوم ، وبعد سنوات ، أكد لتلامذته ، والدموع في عينيه ، بصدد نصبه التذكاري : [تلك غلطة ، طوال حياتي ارتكب الاخطاء ، كان (رودان) على صواب !] .

صرنا نعرف ، جميعا ، ان (رودان) على صواب حتى حين ننظر الى شكل (بلزاك) نحتار ، لم أثار حفيظة معاصريه ، الجواب هو ذاته (القبح) ان القبح اقل جاذبية كثيرا من الجمال ، وهو يظهر لنا دائما حين يدخل موضوع تاملنا في تناقض حاد مع ذوقنا ، كل فنان مؤهل لان يثير مثل هذا التناقض ، وكل مؤلف قد يسمح لهواه بادخال القبح في العمل الابداعي ، ولكن العبقري وحده ، يملك القدرة على تحويله الى (جمال) بمساعدة الزمن .

لن نصل الى حد التأكيد أن (بلزاك) رودان جميل كجسد ، ولا حاجة الى هذا التأكيد ، وهو غير سديد لا احد يطلب من الكاتب العظيم أن يكون جميلا حتما ، و (بلزاك) ، دون أن يكون قبيحا ، لم يكن جميلا ،



غويا

لقد تعامل النحات مع وثيقة واحدة ، موثوقة ، حول مظهر الفنان انها صورة (داكرية)(١) وجدت لدى (نادار) ، تمثل لنا الصورة الروائي في مرحلة متاخرة من حياته بوجه ممتلىء متجهم قليلا ، وجسد ضخم ، وقد ارتفعت يده الى صدره ، وكأنها تتابع خفق قلبه المريض ، ولو أراد (رودان) ان يقلد الصورة ميكانيكيا لصار العمل أجمل ، ولكنه كان يستثير الاعتراض ، قد يبدو ذلك مفارقة ، ولكن النحات بابتعاده عن الصورة ، وصنعه (بلزاك) اقبح قد جعله أجمل ، لا ... لانه نفخ فيه المزيد من الحياة ببساطة ، بل لانه كشف (روحانية) لا تحتوي عليها الصورة .

وكي تكتشف شيئا ، من الفن أو سواه ، يجب أن تجده أولا ، و (رودان) كما ذكرنا ، قد درس طويلا المبدع ، والنموذج الجسدي ، فالاول لا يمكن التعبير عنه الا عبر الثاني [٢٢ دراسة نحتيه للراس ٨ ـ للجسد عاريا ، ١٦ للجسد مرتديا الملابس وفي تمظهرات مختلفة] ، تلك هي المراحل التي مر بها الفنان كي يتغلغل في كنه الشخصيه ، وكي يقترب من الحل النهائي .

لقد رويت لنا حادثة (العمل الابداعي) بأكثر أو أقل من التفاصيل من قبل مؤلفين مختلفين ، ولايعرف أحد لماذا لم يبذل هؤلاء المؤلفون جهدا كي يتأملوا العمل نفسه ، بمزيد من التفصيل ، يقومه بعضهم على انه مسودة ، وكان بالامكان قبوله على أنه مسودة لو لم يكن يحملنا الى مقاييس ادعائية لعمل كامل ، ويقوّم آخرون (بلزاك) على انه انجاز رفيع ، ولكنهم يكتفون بملحوظات أكثر عمومية : [غامض مثل أبي الهول) و (جبار) و (ملغز) و (متعال) ويخيل لنا أن هذه التحديدات غير صادقة ... ناهيك عن كونها عامة .

وها نحن نصطدم من جديد مع ظاهرة معروفة : من الصعب ، أحيانا ، التعبير بالكلمات عن فرادة النتاجات الكبيرة ، و (من الصعب) .. لا تعني قطعا ، (مستحيل) ، ولكن موضة الطبعات الفنية الغربية قد علمت المؤلفين منذ عشرات عديدة من الاعوام عدم احتمال صعوبات زائدة ، فالقسم الاكبر من هذه الطبعات يمثل البوما مسبقا من النسخ ، ونوعية النسخ الرفيعة تجبر الجمهور على التسامح مع النوعية المشبوهة لبعض النصوص ، والنصوص موجزة : ملاحظات (بيوغرافية) مستعجلة ، احصاء سريع للاعمال الاساسية ، بضع صفات اطرائية ، وبعض التفاصيل الفضولية ، ومن يريد المزيد فعليه بالنسخ ذاتها ، ثم أما قيل ان النتاجات تتحدث عن

(١) الصورة الداكرية : صورة على طريقة (داكر) . وهي طريقة تصوير تخيلها (داكر) تثبت كيميائيا الصورة المنتجة في غرفة مظلمة على ورقة من فضة خالصة ، ملبسة على نحاس .



غويا

صاحبها افضل من سواها ، ويتكون انطباع غريب ، اذ انه بقدر ما ينمو سيل الاعلام المرئي ، الموجه الى المشاهد ، يظل على المستوى الخلفي من العناية التعليم الجمالي للمشاهد ، ان وفرة النسخ انتصار التقني ، ولكن هل ستكون ثمة فائدة خاصة منه اذا لم نعلم الجمهور كيف ينظر وماذا يرى ؟! .

ان العناصر التي أثارت ، ولا تزال تثير الى اليوم بعض الجمهور هي طريقة التوغل في فكرة العمل الابداعي ، انها خواص الوقفة والملابس والهيئة ، دون ان نتكلم على خواص الصياغة ذاتها ، التي تستثير أقوى الانزعاج يرى مثمنو النحت الكلاسيكي أن من التافه ، عموما ، الكلام على الصياغة ، رجمة سمجة من الفخار متوجة برأس ، مهول حاسر ذاك هو التمثال في اعين النقاد المحنكين في الاوساط الاكاديمية ، الوقفة بالقامة المشدودة الى الوراء قليلا ، وبالرأس المرفوع ، الى الاعلى ، لقد وصفت وتوصف الى اليوم ، في حالات غير نادرة من قبل بعض النقاد ، بانها تمظهر (بوز) للتعالي ، و (السمو) ، أما الملابس فقد اعتبرت في حينها (منامة) وتفسر في أيامنا من قبل خبراء الفنون في التحليل الشكلاني ، على اعتبارها محاولة (لتغطية عدم تناسق البطن الضخم) ، أما التعبير فيمثل لناقناعا (للتقزز) أو (الاحتقار) وثمة مؤلفون يجملون هذه الخصائص كلها بتأكيد أن (رودان) قد قدم (بلزاك) وكانه (مروبص) أي يسير في نومه .

اما في الواقع فقد توصل (رودان) ببساطة الى الحل الابسط والاكثر واقعية ، والذي تبين أنه الانجح: ما دام يصور (بلزاك) فالمناسب أن يصوره من الجانب (الجوهري) فيه ، من حيث هو مبدع ، وما دام يصور المبدع فعليه أن يلتقطه في لحظة (الابداع) حتى هنا ـ لا جديد ، ولكن (رودان) ليس من أصحاب النصب التافهة ، تلك المعروفة والدائمة ، حيث ينحني الكاتب على المخطوطة ، والريشة ، والريشة ، او يقدم في صورة حالمة فوق مقعد او يشد بيده على درج ورق ، ويوجه وجهه الملهم نحو مثاله ، لقد تولى (رودان) المهمة الصعبة بتصوير لحظة (الابداع الروحي) دون مساعدة السمات التفسيرية ، او ادراج الورق ، او الريش الطري وأكاليل الغار .

كتب (بلزاك) : [اعيش تحت ما قد يكون اقسى استبداد : ذاك الذي أفرضه بنفسي ، اعمل ليلا ونهارا وقد تكلم عن نفسه في (المنفيون) : [عاد الى البيت انحبس في غرفته ، أشعل مصباحه الملهم ، وراح يبحث عن كلمات في الصمت وعن أفكار في الليل] (رودان) يعرف سهر الكاتب الليلي ، ويعرف تعبه في سنواته الاخيرة ، وقلبه المريض ، ويعرف كفاءة الكاتب لتصديه الى مهمه ان يشمل بابداعه كل عصره ، وكل البشرية والنحات يعرف فرادة الماهر الذي لا يستقي من أصابعه بنى عقلانية بل يتبع رؤى خياله : [يجب أن تنبع الفكرة في رأسي كما الماء في الينبوع ، أنا لا أؤلف شيئاً] .

سعى (رودان) الى تصوير الكاتب في تيقظه الابداعي ، في الصراع المأساوي مع قوى الجسد ، التي تزداد ضعفاً على ضعف ، في دأبه على ملاحقة الهدف

الضخم الذي امتلك روحه ، لم يصور لنا (بلزاك) عارياً ، ولا في لباس الاستقبال بل كما كان في تلك الغرفة مع الستائر المسدلة والمصباح المشتعل ، وقد تدثر بجبته الراهبية ، سيئة السمعة التي يتخذها ثوباً لـه .

لم ينحت (بلزاك) منحنياً فوق درج من الورق ، بل منتصباً ومحدقاً الى الافق ، لان الابداع ليس كتابة كلمات ، بل وضوح رؤية ، نحس في هذه الوقفة ماهراً في لحظة فيها رؤيا أقوى من الواقع ، وليست تلك وقفة متعال ، الكاتب مشدود الى الوراء قليلا،وكأنما ليشمل بنظره الرؤيا شمولا أفضل ، وقد ذهل ، ولكنه مضطرب الى حد ما أمام هذا الحشد الضخم من الطباع الذي أسمه (الكوميديا البشرية) ، انه ينمو أمامنا مضحكاً ، وعظيماً في وقت واحد مثل طائر ليل غريب مريض ، وقد ضرب ولكنه في الوقت نفسه ، منتصب ، بدافع جبار ، وقد غرز نظره المرعد في ما لا يرى ، انه عملاق يحمل في ذاته المعاناة ، ولكنه اكثر عملقة في نومه الذي لا يخمد الى المستحيل ، انه غير قبيح وغير جميل ، لقد ارتفع فوق الجمال والقبح كي يصل الى أسمى رحاب العظمة .

(الايحاء) المصور هنا تم بلوغه بامكانات المعلم الكبير التشكيلية ، وقد رفض (رودان) ، في مجرى العمل ، الاشكال المعبرة لليدين اللتين كانتا في البداية مكشوفتين ، ثم حجبتا تحت الجبة كيلا تجتذبا الاهتمام دون نفـع ، وهكذا يقود الشكل التلقائي للجسم ، في ايقاعه القوي النظر الى الاعلى ، نحو الكائن ، وخصوصا نحو ذلك الرأس الضخم والرائع ، هـذا القناع للمعاناة المكبوتة والارادة التي لا تلين ، الحزين في تعبيره المكثف عن التجربة الفنية والدرامية .

لقد حـدد التمظهر (البوز) الطبيعي وحـددت (التعبيرية) ، فالثنايا تخفي الجسد ، وتكشف ، في الوقت نفسه ، عن بنيانه وتبرزه ، لقد انتهت هنا تماما المغريات التصويرية الانطباعية ، التي وجدت في بعض الاعمال السابقة ، لقد وصل المعلم الى البساطة العظيمة للروائع المدعوة الى البقاء ! الشكل التذكاري الجبار ينمو شموخا الى الاعلى ـ موشور انساني ، ولكنـه باندفاع (الكريستال) وقد مزج في ذاته التجارب ، والانفعالات ، والاندفـاع الى الاعالي ، الى فطـرة العبقري .

* * *

حين قال (دوستويفسكي) ان الجمـال سينقذ العالم ، فانه كان يأخـذ بعين الاعتبار (الجمـال الجسماني) أيضا ، ونحن نستعمل في حديثنا اليومي دون تمييز كلمات مثل ، جميـل ، رائع ، مليـح ، مدهش ، وينتقل هذا الاختلاط الى محاكماتنا الفنية ، وبالخفة ذاتها نقول : [انسان رائع] و [حساء رائع]، وبالخفة ذاتهـا نتكلم على المرأة الجميلة ، واللوحـة الجميلة ، والفكرة الجميلة ، وفي الجوهـر نستخدم الكلمة ذاتها ، وفي الحالات الثلاث نضـع فيها معانٍ مختلفة .

لن ندعي حق ترتيب محتوى هذه الكلمات التي تستعمل بخفة كمترادفات : فلنتذكر من اجل ضرورات العرض ان (الجمال الجسدي) و (الاخلاقي) ، كما في الحياة كذلك في الفن ، ليسا مظهرين مختلفين لظاهرة واحدة ، بل هما شيئان مختلفان مبدئيا ، واذا كان (الجمال الروحي) ينتمي دون نقـاش الى أجواء (الرائع) فليس الامر كذلك مع الجمال الجسدي ، أو الكمال ، علـى الرغم من أننا في الحديث اليومي نقوله ، دون أن تطرف لنا عين ، (سيارة رائعـة) و (خنجر رائع) .

لكثرة ما عبر الفن عن القيم الروحيـة بوساطة (المادي) و (المرئي) فقد أعتبر ولا يعتبر الى اليوم ، في أحيـان غيـر نادرة ، أن من الواقعي أن يعبر عن (الجمال الروحي) عبر الجمال الجسدي ، وانه لمن غيـر اللائق أن يعبر عن (الفكـرة الاخلاقيـة) عبر (القبيح) ، يبدو ذلك منطقيا وصحيحا ولائقا عمليا ، وهذا يضع مرة واحدة ، والى الابد ، نظاما في المجال الفني المعقد ، والمعرض دائما لعدم التفاهم ، وبنظرة سريعة الى اللوحة نحزر المعنى الحقيقي فورا : الابطال الطيبون جميلون والاشرار قبيحون .

قد تبدو الخطة بدائية جدا ، ولكنها كانت توضع حتى من قبل معلمـين كبار في فترات الانحناء أمام الجمال الجسدي، أن لوحة تيتسيانو (المسيح والنقود) هي مثال بارز في هذا المجال ، المسيح في جمال لطيف يكاد يكون جمالا أنثويا ، وشكل آخر تماما هو شكل الفريسي حامل النقود مع السؤال الماكر : [لمن ندفع الضريبة ، لأبيك أم لقيصر ؟] انها جسدية فظة دنيئة همجية ومتوعـدة بقوتها الضارية ، ان الفـرق بين الشخصين كالفرق ما بين السماء والهاوية،وكالتعارض ـ ما بـين الكائنات الروحيـة ، وكذلك بين النماذج الجسدية ، انهما (الجمال) و (القبح) في صفـاء النوع .

ترك لنا (دورر) صيغة واضحة ، وبسيطة لوجهة النظر هذه ، فهو اذ أشار الى النحاتين القدامى قد نصحنا بأن نتعلم منهم : ـ [فكما أعطوا لمعبودهم (أبولون) تناسبات أجمل هيئة انسانية ، نريد نحن أن نستخدم المعايير ذاتها لسيدنا المسيح ... وكما أبدعوا (فينيرا) كأجمل امرأة نريد أن نمثل في الهيئة الرائعة ذاتها صورة العذراء (مريم) نريد أن نصنع (شمشون) من (هرقل) ، وسنتصرف على هذا النحو



الصرخة .. غويا

تجاه الآخرين] .

فكرة جيدة ، ولكنها مخادعة ، لأن الجمال الجسدي ذو مغناطيسية فيزيائية ، وهو يحمل انبثاقاته ، ويطال دفعة واحدة ، ويؤثر على الحواس أول ما يؤثر كجمال جسدي ، ثم ـ وذلك افتراضي ـ كرمز للروحانية .

أن (مريم المجدلية) لتيتسيانو تولد لدينا شعورا بالانزعاج يبدو غريبا جدا عن التأليه الديني ، فشعر القديسة الطويل البهي لا يخفي تماما الجسد (السخي) و (النهد العاري) ، والنظر المتجه الى السماء لا يبدو كتوق روحي ، بل كذهول عشقي (مريم المجدلية) ترغب في المسيح ، والمشاهد يرغب في (مريم المجدلية) لا كقديسة بل كخاطئة ، انها انحرافات خطرة لا يقع الذنب فيها على المشاهد وحده .

الا يجب أن نبحث هنا عن أحد الاسباب التي جعلت فنانا مثل (الفريكو) يهمل الجمال الجسدي في سعيه الى تصوير (الجمال الروحي ؟) يرى (الفريكو) جداريات (ميكيلانجلو) غير لائقة ، بسبب الافراط في التوكيد على الجسدانية في الاجساد وبسبب عريها الدائم ، لقد تأثر (الفريكو) بالفينيسيين ، ولكنه لن يبدع أبدا ما يماثل (دايانا تيتسيانو) أو (سوزانا تينتوريتو) ، تلك الاجساد المتينة العارية لأناث حساسات ، في أحد أبكر التنويعات (المسيح يطرد التجار من المعبد) ، الموضوع عام (١٥٧٠) صور (الفريكو) ثلاثة أشكال نسائية ، بصدور أو افخاذ عارية ، ثلاث خاطئات فاتنات وكأنما ليرينا أنه يستطيع

خلق مثل تلك الاشياء ، ومن ثم لم يسمح لنفسه ، بمثل ذلك التصرف ، واذ صور من جديد في شيخوخته بعض الأجساد العارية وفقا لمقتضيات الموضوع (القديس سيباستيان) و (سفر الرؤيا ـ الطبعة الخامسة) و (لاوكون ـ ١٦٠٧ ـ ١٦١٤) ، فانه من الصعب العثور في هذه الاجساد على شيء جسداني فهي تجسيد لتجارب روحية ، و (يسوعاته) وعذراواته ؟ هل لها سمات (أبولو) و (فينيرا) ؟ لا شيء من ذلك ؟!

واذا اعتبر (ألفريكو) مجنونا ، أو ظل منسيا طوال قرنين حتى في بلاد (كاثوليكية) مثل اسبانيا ، فليس ذلك بسبب مواضيعه الدينية ، بل لأن شخوصه بدت غير جذابة ، بل تافهة ، لم يخطر لأحد ان يعتبر فنانا مثل (موريللو) مجنونا ، أو أن يرفضه ، فعذراواته محببات ، ويستجبن للذوق العام.

واذا كان الفن يتطابق ، دائما ... وبدقة مع الذوق العام ، فقد يكف عن أن يظل فناً ، ان تطوره يحتم تعارضا اما خفيا ، أو حادا مع الرأي العام ، فهو يعكس الى درجة ما ، وهو يتجاوز أحيانا ويصوغ ويشكل أذواقا جديدة ، ويخلق تبدلات في المشاعر ، وفي المعايير الجمالية للانسان المعاصر ، حتى قبل أن يحسها هو نفسه،وليس العجيب في مصير (ألفريكو)، أنه ظل منسيا طوال قرنين، بل العجيب أنهم قبلوه... دون ردود فعل مفرطة ، طوال حياته.

هذه الاشكال المطوطة الى حد لا يمكن تصديقه ، وهذه الملابس الممتلئة الفوسفورية التي تلف بكل الحشمة ، الجسد البشري ، هذه الوجوه الشاحبة ذات النظرات الشاردة أو الممتلئة غبطة ، والافواه الصغيرة والشفاه التي كأنما تشققت بفعل الانفعال الروحي ، واللحي الدقيقة والاهليلجات المشوهة ـ كل ذلك يصعب تسميته جميلا ، من وجهة نظر معايير (عصر النهضة) المألوفة ، والاصعب تسميته (فاتنا) إن ذلك يتطور ويتشكل خارج تلك المعايير كي يلبي متطلبات فصيلة أخرى ، ذلك من حيث إدراك (الجميل) و (القبيح) .

إن معضلة (القبيح والجميل) ليست الوحيدة ، ولا الاساسية في الفن ، إنها واحدة من معضلات كثيرة في الإبداع ، وهي ذاتها نتيجة للتبعية المعقدة والمتبادلة بين السمات الجوهرية للإنسان والفن ، باعتباره نشاطا إنسانيا من ناحية ، وباعتباره من ناحية اخرى ، فرادة لا تتكرر لموقف جمالي في فترة تاريخية ، محددة ، يشمل الواقع وفرادة شخصية مبدع معين ، والعنصر الاصلي الذي تنعكس فيه كل سمات هذه التبعية المتبادلة المعقدة ، ليس هو الجميل بل الرائع الذي أفرغت لتحديده أنهار من الحبر دون أن يتم التوصل الى صيغة يقبلها الجميع .

نحن بعيدون عن الطموح الى إكمال ، ما لم يذعن الى مثل كل ذلك العدد من المفكرين المرموقين ، ولكننا نريد أن نلحظ ، خلافا لتوكيدات بعض المنظرين البرجوازيين ، أن القول بالرائع ليس جماليا صرفا كالقول بالجمال الفيزيائي ، واذا قررنا أن نلتفت الى الدقائق فعلينا أن نقول أن القول بالجمال يندر (نقاؤه) جماليا ، أو بعبارة أدق أن الجمالي ، حتى هنا ، يحمل تلوينه البيولوجي والاجتماعي ، إذا رجعنا الى أسطورتي (بجماليون) و (زيفكسيس) فسوف نرى أن تصوير (المرأة الجميلة) أو (العنب الجميل) يستثير لدى المشاهد حتما ، عن وعي أو دون وعي ، الرغبة الجسدية الصادرة ، طبعا ، عن كياننا (البيولوجي) وليس عن أية محاكمات جمالية سامية، ومن ناحية أخرى ، وكما اشار [تشيرنيشيفسكي] أن المعارف عن المرأة الجميلة ليست نظرية قطعا لدى ممثلي مختلف الفئات ، ومع ذلك فان تثمين الجمال هو جمالي أساسا إن لم يكن جماليا وحسب ، يقول (يوفكوف) في (البينا) : (خاطئة هذه المرأة ولكنها جميلة .) وقد مايز في جملة واحدة ما بين التقويم الاخلاقي والجمالي .

الثنائية في صنف الرائع غير ممكنة ، يمكن أن تكون (البينا جميلة) الى أقصى حدود الامكان ، ولكنها لن تصير أبدا (رائعة) في نظرنا ، وذلك بسبب تقويمنا (الاخلاقي) لها سلبا ، حوريات البحر المغويات بأصواتهن الفاتنة ، البحار يتجه الى الصخور تحت المائية الخطرة ، وحوريات الغاب الداعيات ، برقصهن المسافر المتأخر الى الهلاك ، الاناث المتعريات بوقاحة ، وتلك البشاعات الشيطانية ، والمحاولات اغواء القديس هي الحكمة (انطونيوس) شهيد الاغراء ، وكذلك شهيد الفنانين الذي ظلوا قرونا يصورونه ـ لا تعاطفا معه ، بقدر ما هو تعاطف مع الفاتنات المترفات كل هذه الكائنات الفاتنة خارجيا ذات الارواح السود لا مكان لها في حصون (الرائع) .

ان معرفة الرائع ، خلافا لمعرفة الجميل ، تمثل مرتبة جمالية مرتبطة بظاهرات أعقد من ظاهرات (الجمال الجسدي) ، ولهذا فان تقويماتنا للرائع هي نتيجة للموقف الشامل،ان توكيد (برودير خريستيانس ان (القيم الجمالية ذات مغزى فردي وليست ذات مغزى مجتمعي) وانه [بقدر ما توجد شخصيات توجد معايير منفردة للتقويم] هذا التوكيد هو [موضع جدال] حتى حين يتعلق الامر بالجمال الجسدي ولا يمكن الدفاع عنه قطعا في ما يتعلق بالرائع ، ان التقويم الجمالي هو ، طبعا غير محروم من التلوين الفردي ،

ولكنه يحدد بمعايير المثل الاعلى الجمالي الذي ليس وليدا لشخص منفرد ، بل هو (وليد مجتمع معين) و (طبقة معينة) .

قال (كانت) ان الرائع (لعبة حرة لخيالنا ولفهمنا) ولكننا نعرف أن (خيالنا) وخصوصا (فهمنا) تحددهما سيرتنا أي مكاننا في المجتمع وكل التأثيرات التي يمارسها المجتمع علينا ، لعبة حرة ، أجل ، ولكن بقدر ما تكون الحرية ممكنة في عالم كل شيء فيه ، بما في ذلك روحانيتنا ، خاضع لعلاقات سببية معقدة .

كون (غريكو) الغريب الذي تصعب تسميته بالجميل ، وبالنسبة للكثيرين بالرائع ، هو وليد المناخ الاجتماعي والروحي في آخر القرن السادس عشر ، وليد التجربة الحياتية التي كدسها الفنان ، وليد التأثيرات التشكيلية من قبل التقاليد (البيزنطية) ومن قبل المدرسة البندقية ، ولكن هذا العالم الغريب (منسق) من قبل خصوصية ، يصعب ان نضعها في المكان الاخير ، هي [فرادة العبقري التي لا تتكرر] .

من الصعب التحديد آليا الى أي مدى يحقق المبدع طلبا اجتماعيا ، والى أي حد هي مهمة شخصية ، الى أي حد هو تابع للمجتمع والى أي حد يصير المجتمع تابعا لايحاءاته الفنية ، ولكن وفي جميع الاحوال ، يبقى للطبع الابداعي المتكون استقلاله النسبي او نقول بالمزيد من البساطة ـ حقه في الحرية النسبية ، هذه الحرية النسبية ، هذه الحرية ، وخلافا للاحكام قصيرة النظر ، اذا تعلق الامر حقا بالحرية الابداعية ، الا بنزوة او قدر ، ليست القيمة الاساسية ، انها تنال بصعوبة في أغلب الاحيان، انها حق الاختيار والتقويم وهي أهلية التجسيد ، وهي تظهر لدى (ألفريكو) كما في فرادة وجهة نظره التي لا يمكن ان تساوي النظرية الفطرية للكاثوليكية ، وهي مؤهلة لسبك (الرؤى الفنية) في صور جبارة لها قوة تحترم الروحانيين والكرادلة والاعجب هو انها تحترمنا نحن ايضا .

يمثل (الفريكو) ظاهرة خاصة في تاريخ الفن ، ما يزال الدارسون يتجادلون حول ما اذا كان يجب ان ينتمي عمله الى التقاليد البيزنطية ام الى الاسلوبية الايطالية ام الى المدرسة الاسبانية ، لقد بقي العديد من ظروف حياة (الرسام) ومن جوانب نشاطه غير واضحة حتى اليوم ، ومصير ابداعه ايضا غير عادي : كان الفنان محترما من معاصريه ، ومن تم يعلن انه (مجنون) ويكاد ينسى طوال أكثر من قرنين ثم يعاد اكتشافه في زمن جديد ليصبح الاشخاص جاذبية للفنانين والنقاد .

ولد (دومينيكوس تيوتوكوبولوس) الذي دعي فيما بعد (ألفريكو) عام (١٥٤١) في كريت في الجالية الفينيسية ، يعتقد أن (الفريكو) قد وصل الى (فينيسيا) وهو فتى ومن المحتمل عام (١٥٦٠) يقوم جدال حول ما اذا كان قد عمل لدى معلمين مثل (باسانو) ، (تيتسيانو) ، (تينتيوريتو) ولكن تأثيراتهم ظاهرة على ابداع الرسام الباكر ، عام (١٥٧٠). ظهر (ألفريكو) في (روما) باعتداد الفنان الناضج ، وقف امام (يوم القيامة) كما هو دون ضعف تصويري وقد يكون مثل هذا القول نتيجة لخفة تفكير الشباب ، لقد ثمن (الفريكو) ميكيلا نجلو كنحات يصنع رسوما كأشخاصه ، ويصورها في لوحة (المسيح يطرد التجار) ولكنه لم يتقبل رؤيته التصويرية ، وفي شيخوخته سيتبادل الحديث مع (فرانتسيسكو بانشيكو) : [انسان جدير هو (ميكيلا نجلو) ، ولكنه لا يعرف التصوير] .

وتؤكد بعض السير أن موقف (ألفريكو) السلبي من المعلم المعترف به من قبل الجميع ، قد اثار كراهية الفنانين المحليين ، للقادم الجديد وعجل في رحيله ، لا توجد معطيات دقيقة وحل مفادرة (ألفريكو) روما ولا وحل عمله في السنوات التالية ، المؤكد انه كان في (طليطلة) عام (١٥٧٧) .

قد يكون الفنان اعتبر (طليطلة) محطة متوسطة على طريق تشرده وقد تكون (طليطلة) مثلت له ممرا الى (مدريد) ، الى قصر (الاسكوريال) ، نحو الارتقاء الى الفنان بلاط لدى (فيليب الثاني) ، ولكنه وصل الى هنا على نية ان يبقى هنا طوال الحياة ، وحدث ذلك .

أكثرية سير (الفريكو) تؤكد أن اقامته في هذه المدينة هي نتيجة لفشل ، كان الفنان يطمح الى نيل أعجاب الملك الاسباني ، فصوره في لوحة دعيت خطأ (منام فيليب الثاني) ثم نجح في أن يتلقى طلبا من الملك لصنع لوحة كبيرة ، [استشهاد القديس مرقس] ولكن اللوحة لم تنل اعجاب الملك ، لان الفنان اراد ان يظهر فيها كل فرادة رؤيته ، ودفع (فيليب الثاني) ثمن العمل ، ولكنه وضع اللوحة في مكان مخصص للاعمال غير الهامة ، وكان ذلك أول طلبية (الفريكو) من القصر وآخر طلبية ، وماذا بقي له بعد أن صار غير مرغوب به في العاصمة سوى أن يرضى بعزاء النجاحات الريفية .

ومع أن (طليطلة) ليست عاصمة فقد صار صعبا منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر أن تدعى ريفا ، وهنا تتجمع أكثر المعاهد الدينية مكانة لاسبانيا الكاثوليكية [كنائس واكاديميات واديرة ومدارس ،] ويعيش ويعمل فلاسفة وشعراء ، أقام الفنان صداقة دائمة معهم ، وهنا ، أخيرا ، يخيم جو شرقي يماثل الجو الذي انطلقت منه سنوات شباب (الفريكو) وقد تفسر أمثال هذه الاسباب لماذا بقي الرسام الى الابد



غويـا

في هذه المدينة الكاثوليكية الغريبة ، والجهمة الى حد ما ، حيث كان صعبا أن يتنفس ، ويبدع فنانون ، مثل (فيرونيز) و (كوريجيو) . لقد حدث تجاذب روحي من نوع ما ، بين (الفريكو) و (طليطلة) ، وكأن مقدورا ما ، قد قاده الى هنا ، هذا اليوناني الذي كتب عليه أن يبقى في الفن كاسباني .

(طليطلة) سوف يصورها الفنان أكثر من مرة كرؤيا على خلفية العديد من اللوحات ، وسيكرر منظره الوحيد عن هذه المدينة ذات الابنية القديمة الجهمة ، المبنية على منحدرات التل المرتفع ، وكأنها تسعى الى الاعلى ، نحو السماء العاصفة التي تنيرها (البروق) ، كما يسعى الى الاعلى باندفاع جبار العديديون من أبطال (الفريكو) ، هذه النظرة الدرامية تجد صداها الداخلي لدى الفنان .

هنا في (طليطلة) ما عاد (الفريكو) يشكو من نقص الطلبيات ، فسرعان ما اكتسب سمعة معلم مقتدر على الرغم من أنه متفرد ، فعدا الصور الكبيرة للكنائس والاديرة أبدع الفنان الكثير من التنويعات بحجوم أصغر وهي تدل على نمو عدد الزبائن الدنيويين ،

وطوال عقدين من السنين ، بدا (الفريكو) وكأنه مسرور بالرفاه ، الذي لا يكف عن الازدياد ، (الروحانيون) يقدمون طلباتهم بسهولة ، ولكنهم يدفعون الاجر بصعوبة ، وكي ينقصوا الاجر المحدد سلفا يستخدمون الزعم المألوف ، بأن الفنان قد تصرف على هواه في معالجة المشاهد الانجيلية ، وقد اضطر (الفريكو) الى اقامة الكثير من الدعاوى وكان يكسبها دائما بعد الكثير من التأخر .

وعند نهاية القرن صار الفنان يتضايق من بخل الزبائن ونزواتهم ، وصار يضعف اهتمامه بهم . وخصوصا في فترة القلة ، لقد بدد ما ربحه على شراء الكتب ، وشراء أشياء جميلة ، ولكنها زائدة ويحدث مثل ذلك مع (رامبرانت) ، وأية كانت الارباح المقبلة فان (الفريكو) فضل عليها الوحدة والعوز ، وراح يزداد انحباسا في مرسمه ، غير مشارك في الحياة من حوله ، مكرسا نفسه كليا لرؤاه ، وطموحاته الابداعية ، وايضا مثل (رامبرانت) ، في المرحلة المتأخرة من حياته ، وحين انطفأ (الفريكو) في نيسان عام (١٦١٤) كانت قائمة ممتلكاته تحوى الكثير من الاعمال الابداعية ،



غـويـا

والقليل النادر من مستلزمات العيش .

وعلى الرغم من السمعة الضخمة (لالفريكو) في زمننا ، فان ابداعه موضع تقويمات كثيرة التعارض ، بدءا من شرحـه المبتذل كتعبير عن الغبطـة الدينية الكاثوليكية ، وانتهاء بالاستحسان المسرف من (جان كوكتو) الـذي يرى في هـذا الابداع علائـم الاهتراء والتفسخ . وطبيعي الا يرى فيه (كوكتو) ضعفا ، فهو يرى أن كل شـعر كبـير يحمل في ذاته تفسخا واهتراء ، ولكنهما ليسا في الشعر بل في المجتمع الذي يعبر الشعر عن جوهره .

ان الفريكو يعكس فعلا مجتمعا في انحطاطه ،يعيش التعصب الديني للقرون الوسطى ، في المرحلة التـي هبت فيها نسائم الانبعاث المنعشة على (أوروبا) كلها، والانحطاط الروحي والمادي المخيم فوق هذه المدينـة سيستبدل حيويتها سريعا بالركود والخراب ، فهـل من المناسب أن نقوي المغزى الاجتماعي لقضية لـم يلهمها الطموح الى اجراء توصيف شامل للمجتمع .

ليس صوابا ان نقبل التصور المتناقض الذي يقول أن (الفريكو) قد اتبع تقاليد القرون الوسطى ،ولكن بوسائل النهضة ، أو كما يقال بفظاظة أنه استمر يصنع ايقونات لا يمكن تسميتها بيزنطية ، لانها ، فقط ، قد نفذت لتقنية جديدة مفتنية بانتصارات المرحلة الاخيرة من (تيتسيانو) و (تينتوريتو) ، (الفريكو) ليس رسام قرون وسطى وليس أسلوبيا ، فاذا كان (الفن البيزنطي) ينزل بالحدث الى مستوى المحيط ، فان (الاسلوبيين) يبحثون فيه أولا عن الدينامية الخارجية وقد أخذ (الفريكو) كفنان رفيع المستوى شيئا مـن كلا الاسلوبين وفي هـذا الاتجاه ابتعد عنهما معا في الجوهر .

لدى هذا الفنان علاقة مستمرة وتناقض مستمر بين نظرة (الواقعي) ورؤيا الماهر في فنه الذي لا يحطم الوحدة قسرا بل يعود الى أساسها ، وسيظل (الفريكو) طوال حياته يعكس عالمين ، وسيكتشف العلاقة بين عالمين يظهران بقوة ، حتى في المنظر الذي ذكرناه ــ المدينة الصامتة في انتظار متوتر ، والسماء المتحركـة بالبروق فوقها حيث يتم الفعل ــ [فن الدوق أوغاس] و [وفاة والدة الاله] و [معمورية المسيح] و [المسيح في بستان غتسيمان] وغيرها الكثير من اللوحات هـي مثال بارز على هذه الرؤية (الثنائية) ، التي تنبسط فيها (الدراما) في مشهدين احدهما فوق الآخر ، وبأبطال من طبيعتين حيثتلقى الاعمال الارضيةصداها السماوي .

ومثل هذه الرؤية (الثنائية) ليست جديدة ، وليست مستغربة جدا ، اذا تعلق الامر بالتناول ، وبحادث شخصي ، ينسقه طابع القصة الدينية ،ولكن هذا ليس اسلوبا لدى (الفريكو) وليسحادثاشخصيا، فكأن هذا الرجل قد التقط ، عيانا وفي شخوص ، الدراما الحياتية ورنينها الروحي ، لا غرابة في ذلك اذا انتهينا الى أن الرسام قد أعلن مريضا نفسيا من قبل مؤلفين مشهورين ، واعلن من قبل كثيرين آخرين ــ ذاتا مهشمة النظر ، وقـد فسرت الاشكال المتطاولة بأنها انحراف في النظر (استجماتيزم) وفسرت توليفات الازهار الغريبة ، بانها (التونية) عمى الالوان .

والحقيقة هي أن (الفريكو) لم يكن يتمتع بنظر جيد ، وحسب بل كان ايضا ذا نظرة ثاقبة جدا ،يكفي أن نتذكر لوحة وجه (الكردينال نينودي غيفارا) كي ندرك أنه كما ذكرت ، فالروحاني المسيطر الذي نال بعد زمن قصير رتبة قاضي التحقيق العظيم ، لميصور، قطعا ، باعجاب ديني ، الملابس القرمزية الصارخة هي قصيدة من (الحرير) و (الدانتيلا) تتعارض بحخدة مع التعبير الفظ للوجه ذي العينين المرتابتين ،الكامنتين وراء نظارتين ، وعـدم الرحمـة الكامن في الشفتـين الرقيقتين ، يشير بعض المؤلفين ، بحق ، الـى أن (فيلاسكيز) قد تعلم من هذه اللوحة المتنبئة معنى محددا ، لايضاح لوحة (الاب اينوسنت العاشر) .

كأنما الرؤية الواقعية لرسام الوجوه تدخـل في تناقض مع نظرة المتخيل ، الامر كذلك وهو ليس كذلك في الوقت نفسه ، لان (الفريكو) استعمل صور اقربائه حتى عند وضع اللوحات الدينية ، الامر الذي لامـه عليه (الروحانيون) بهدف تخفيض اجره ، يحكى أن الكثيرين من قديسيه ، وعذراواته هن صورة عننموذج (هيرونيما) التي كانت صديقته أو زوجته ، والاهم من ذلك هو أن الفنان، حتى حين يعمل متخيلا ، فانه يقدم يقدم رسلا وشهداء لهم قوة اقناع واقعية ، وكانهم قد رسموا من الطبيعة .

الرومانسية

ترجمة : فريد جحا

انتصرت الرومانسية بين عامي (١٨٢٠) و (١٨٣٠) ، الا أنها كانت قد ولدت قبل هذا التاريخ، بنصف قرن ، ذلك أن العناصر التي تتألف منها متعددة : إنها أولا حالة من حالات فرط الحساسية ، لقد قيض لهذه الحالة التفوق منذ بدء القرن الثامن عشر في الفلسفة والادب والمجتمع في آن واحد ، ذلك ان نوعا من الاثارة الكئيبة ، والقلق المتقد قد أسلم الارواح الى حماسات هيلويز لروسو ، وخيبات أمل الشاب (فيرتر) وكآبة (يونغ) الليلية ، وهكذا خلفت الحساسية المفرطة العقلانية في ألمانيا وانكلترا .

والرومانسية ، كذلك ، نظرة جمالية جديدة تعارض نظرة كل من (وينكلمان) و (كاتروير دوكوانسي) ، و (دافيد) ، و (كانوفا) ، إن النظرية الكلاسيكية قد قامت على الايمان بالجمال المطلق ، والشامل ، وغير المحدود ، الذي كان التجلي جماله الجدير به أي التشكيلي ، واخذت الرومانسية الطريق المعاكس : فقد دافعت عن التميز ، وعن الخصوصية، لذلك كانت ، قبل كل شيء ، إثارة ، وطلبا للون الخاص ، انها قد أيقظت من جديد المعركة القديمة بين انصار كل من (روبنز) و (بوسان) ، وبين اتباع فني الباروك والكلاسيكية ، لقد عارضت فكرة الشكل، كما عارض (كانت) فكرة الجمال ، الخارجة عنا ، بفكرة السمو الموجودة فينا ، فالالمان قد تكلموا ، دون انقطاع عن الذاتية ، واخذوا على الكلاسيكيين كونهم بعيدين عن ذواتهم ف (نوفاليس) و (أرنيم) قد فتشا في الحلم عن أصل الفن ، فالرومانسية اذا ، فصل من المعركة الازلية بين نموذجين من التفكير ، وشكلين من الاحساس .

وتدخلت الطرز الادبية لتعطي الرومانسية مظهرها. فلقد بدأ القرن الثامن عشر في الاهتمام بالعصر الوسيط، ذلك أن البينديكتيين لم يكتفوا بنشر براءات ، بل اعادوا ، كما فعل مونفوكون Monfaucon انتاج ابنية الماضي ، كذلك لم يفتش العلماء وحدهم فيه عن دروس ، بل فعل مثل ذلك المعماريون في نقد زينة العمارات القوطية ، وفي الاعجاب بهيكلها ، يضاف الى ذلك ان الفن القوطي لم يكن موضوع دراسات بالنسبة لعلماء الاثار ، بل انه اعاد الى الحياة من جديد حتى منتصف القرن السابع عشر ، واستانف البريطانيون بناء قصور صغيرة ريفية قوطية الطراز ، وهكذا اعيد تشكيل اسلوب التروبادور بين سنتي (١٧٧٠) و (١٧٨٠) ، وانتصبت بنايات صغيرة قوطية في الحدائق على الطراز الانكليزي ، واقيمت زينات قوطية على مناظر كان السادة يظهرون فيها مرتدين صديريات ، لا أكمام لها ، ومعتمرين قبعات ذوات ريش ، أو متزيين بزي الصليبيين تصحبهم حبيباتهم، واقام السير (دوفيرجي) منافسة مع الرومان القدامى، ثم سرعان ما قام الشاب الجميل (دونوا) Dunios في اسفل نواس الساعات ، مقام الاله (مارس) ، وقاد الرسام دافيد ، في عام (١٨٠٨) ، انتصار فرسان العصر الوسيط على ابطال العهود القديمة .



٣ / أيار للفنان غويا

وكان المؤرخون ، وهم ينشرون الحوليات التاريخية يخضعون أحيانا لخلفية فكرية سياسية ، كانوا يجهدون في ابراز الشعب مدافعا دائما عن حرياته ضد الكنيسة والملكية ، وكان بعضهم الاخر يتذكرون زمنا كانت بلادهم فيه حرة وعظيمة ، وكانوا يهيئون ، على طريقتهم ، انعتاق الامم الذي بدأته الثورة الفرنسية ، فعندما كان ريتيل Rethel يستوحي لوحات محفورة على الخشب قديمة ، او يتبع في (اكس لا شابيل) ملحمة شارلمان ، فانما كان يصنع عملا سياسيا ، فالرومانسية تقدم نفسها محررا ، يدعي ، بخلاف الكلاسيكية المتعلقة بالقديم ، اعادة الصلات القومية من جديد .

كانت الرومانسية ، مع ذلك ، حركة أوربية ، فالحروب والهجرة قد نشرت معرفة اللغات الاجنبية ، لذلك أعجب الناس بشكسبير ، وترجم في فرانسا والمانيا وايطاليا ، وقريء دانتي في جميع البلاد الانكلوساكسونية ، بينما عرفت (مدام دوستايل) و (شليغل) وغيرهم أيضا سماسرة أدب .

وقدمت الرومانسية نفسها ، بصورة متابعة ، تحت أشكال متنوعة : فلقد اهتمت ، بادىء ذي بدء ، بموضوعات جديدة ، الا انها حافظت على الشكل الكلاسيكي ، ثم عالجتها في شكل جديد أيضا ، ثم عادت أخيرا ، فتناولت الموضوعات الكلاسيكية ولعل في هذا تفسيرا لاختلاطات الامور التي ارتكبها المعاصرون والمؤرخون : فلقد حيّوا (انغر) رومانسيا في البدا ، واعتبروا (دى لاكروا) كلاسيكيا ، بينما أدان بعضهم الناصريين(١) بالكلاسيكية ، ووصمهم بعضهم الآخر

بالرومانسية ، وكانت الاحكام تعكس وجهة نظر أصحابها ، فيما يتعلق بالموضوع ، أو بالروح ، أو بالشكل ، أو الرسم او اللون او التشكيل .

وتمددت الرومانسية في المجال الكلاسيكي ،

---

(١) نسبة لمدينة الناصرة .

(٢) من شخصيات الكوميديا الالهية .

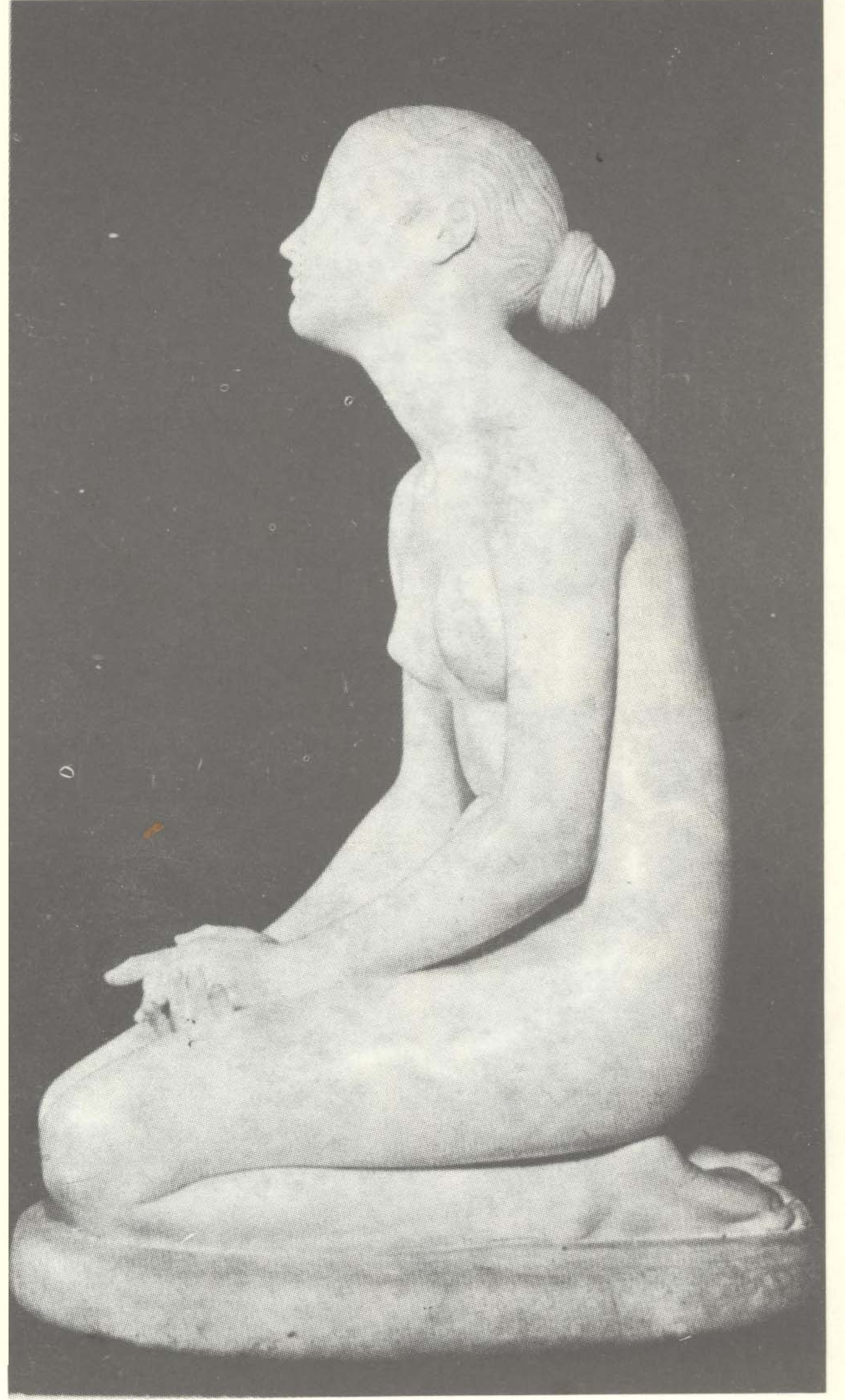


غـويـا

فاستوحى (جيروديه) وكثيرون غيره رواية (أتالا) لشاتوبريان ، واستعار (آنغر) من دانتي قصة (باولو وفرانشيسكا)(٢) ، وفتش مثل (جيرار وجيروديه) ، عن موضوعات في (أوسيان) ورسم مشاهد تاريخية ، وسفير اسبانيا (دوق البا في سانتاغودول) ودخول ولي العهد (شارل) الى باريس .

كانت الكلاسيكية اغريقية ورومانية ، وكان يكفي الفنانين اعلانهم عن أنفسهم مسيحيين حتى يظهروا (رومانسيين) وكان ذلك هو الطريق الذي سار فيه الناصريون ، وبضعة من تلاميذ (أنغز) من بعد ، فلقد أعد في محترف هذا المصور الوثني ، الذي كان فنه يرضي صديقه (غوتييه) ، ما يمكن تسميتهم الفنانين الفرنسيين من عهد ما قبل (رافائيل) : عرف (غيشار و (اورسيل) و (بيران) الناصريين في روما بعد توجههم اليها من (ليون) الصوفية ، وفي المدينة تلك تبعهم والتقاهم مواطنهم (هـ . فلاندان) . ولقد اعجبوا جميعا ، بدورهم ، بالقرن الرابع عشر ، واخضعوا لنظام رسمهم نفثات أرواحهم ، ألم يكتب صديقهم موتيه : — [اذا كانت الاشكال مكتوبة بصفاء ، واذا كانت الروح التي تصدر عنهم تمضي لتدخل روح سواهم ، فيجب ان نفكر أن الاخطاء نفسها احيانا قد خدمتهم ، وأن الرسامين قد اعتبروها ضرورية ؟] .

ولم تكن موضوعات العصر الوسيط ولا الفكرة ولا العاطفة كافية لجعل هذه التشكيلات اعمالا رومانسية ، فلقد بقي التعبير كلاسيكيا وأكاديميا أحيانا ، وكانت الرومانسية بحاجة الى لغة تعرض فيها حالات روحها ، فالخط الرشيق الصافي ، والاشكال المدرسية الهادئة لا تلائم هذه الرومانسية المهتمة بتقديم حركة ، وجمع جموع ، وتمجيد الوان ، لذلك أفادت (الرومانسية) من الفتوحات التي أنجزها تصوير بلاد أخرى .



بارتلوني

لقد بقيت (انكلترا) منعزلة في جزيرتها ، بعيدة عن العدوى الكلاسيكية ، وكان لديها هواة كبار ، استطاعوا بثمن بخس ، الحصول ، من روما ونابولي ، على قطع فنية جميلة قديمة ، وعلى آنية أوتروسكية(٣)

فاذا ما استثنينا (غافين هاميلتون) الذي عاش خاصة في (ايطاليا) و (بنجامين ويست) وبضعة فنانين آخرين ، فان باستطاعتنا القول أن اهتمام (انكلترا) بالاكاديمية قد كان ضئيلا .

فعندما كان (ستوهارد) يحلم بالحوريات والالهات ، كان يتخيلها في لون خضرة (انكلترا) الكثيفة ، ويعطيها لون بشرة آنسة انكليزية أو متأنق بريطاني ، لقد نشر (يونغ) في أوربا لوحاته المضاءة بنور القمر ، وشعراء البحيرات البريطانيين كآبتهم وسأمهم ، وفرض (ماك بيرسون) دجله السيلتي ، الا أن القلة من المصورين قد خضعوا للون . المورد الذي كان يستعمله فنانو ما قبل الرومانسية ، (ففوسلي) الذي استعار موضوعاته من شكسبير ، سويسري و (وليام بلايك) شاعر ومصور في آن واحد ، والمصور يترجم رؤى الشاعر ويتخيل أنواعا مشابهة لرؤى القديسين ، أما (فلاكسمان) الذي كان يعجب به ، فقد استطاع تحقيق عمل مماثل .

ويشار في هذا المقام ، تشبيها ، الى أهمية التقنية ، والشكل ، عند الاهتمام بالتعبير عن الاحلام .

وهكذا بقيت غالبية المصورين الانكليز متعلقة ، بقوة ، بأرضها ، ومفضلة ، على الاشباح ، الفتيات الممتلئات ، والسادة الاقوياء ، لقد ظلوا أوفياء كذلك

(٣) نسبة الى الاوتروسكيين ، وهم الشعب الذي سكن ايطاليا قبل الرومان .



غـويـا

لتقاليد (فان ديك) في مجال الرسم ، وكانوا يحبون المستحضرات المائعة ، والمعجونة الزيتية ، والشفافية ، فلطخة اللون الاحمر ، توزع هنا وهناك ، تشهد بجريان دم غزير ، وزرقة وريد تجعل اللحم مرتعشا ، وتألق صدفي يحلي باللؤلؤ ، النباتات المشبعة رطوبة بحرية ، فهذا الشعب التاجر قد احتفظ بحب فن ارستقراطي مشابه لاحترامه طبقة نبلائه واسرته المالكة ، فليست نماذج (هوبنر) و (روبورن) و (لورانس) ، فحسب هي التي تكسب لوحاتهم هذه الصفة السيدية ، بل شكل هذا التصوير ومادته نفسها هما اللذان يقومان بذلك أيضا ، فليس العارية ، بالنسبة لأيتي ، تركيبا هندسيا من خطوط جميلة مجردة ، بل جسم قوي ، ومملوء عافية ، وملون ، وعذب المذاق ، كهذه الثمرة التي تمسك بها مستحمة في لوحته [الموجودة في متحف اللوفر] .

واذا كان مصورو الشخصيات الانكليز يتصلون فنيا بفان ديك و (روبنز) فان مصوري المناظر الطبيعية منهم ينتمون الى الهولانديين ، والى (رويزدايل) و (فان غوين) ، ولم يكن (غينسبورو) مصور الشخصيات رائعا فحسب ، بل عرف كيف يعيد تقديم خصوبة جزيرته ويترك لنا سلسلة من اللوحات الفنية التي تصور الطبيعة ، فلا يهتم (اولدكروم) و (كونستابل) و (بونينغتون) باقامة توازن بين الكتل ، ولا بملء حيز جميل بالحوريات الفاتنات او حتى بتحليل منظر عادي جزءا فجزءا ، ففي لوحات هؤلاء تحرك نسمة خفيفة أشجار الحور الملوية ، وتجفف طين هذه الثلمات ، وتمر فوق الارض الخشنة المعدة للزراعة ، وتدير أجنحة الطواحين وتطرد السحب فوق بحر هائج ، ان المنظر الطبيعي لديهم ديكور مأساة تجري في قلب الانسان ، وانعكاس لحساسيته ، وعجينة تشكيلية سخية تعطي الارضين كثافتها الطرية ، وتمنح الاشجار ورقها الكثيف ، والأمواج تلاطمها المزيد .

لقد استعمل مصورو (المناظر الطبيعية) هؤلاء في عجلة من امرهم من اجل اقتناص المظهر ، راغبين في ترك الشفافية للجو العام ، لقد استعملوا التصوير المائي انطلاقا من اسلوب معروف بالطبع منذ مدة طويلة ، مظهرين ما فيه من امكانات ارتقت به الى مقام فن كبير ، اذ بينما كان التصوير المائي من قبل وسيلة لرسم سريع ، وتسهيل لمخطط اجمالي للوحة ، غدا معهم غاية في ذاته ، لقد رسم كل من (كوتمان) و (كوت) وجميع معلمي (جمعية الالوان المائية) المؤسسة في عام (١٨٠٤) لوحات مائية ، اما (تورنر) فقد نقل فوارق اللون وميوعة التصوير المائي الى

لوحات مرسومات بالزيت ، واذا ما كان قد بدأ حياته الفنية بمنافسة كلود جوليه ، فانه سرعان ما نسي المعابد ، ولم يحتفظ الا باغبرار سمائه المذهبة الذي لا يحس به ، وهكذا غدا النور بطل ملاحمه الكونية الوحيد ، وتعلم (بونينفتون) اللوحة المائية من فرانشيا ، الفرنسي الذي هاجر الى (لندن) والذي عرف ، أصدقاء ، لدن دخوله محترف (غرو) بهذه التقنية ، والى (دولاكروا) الذي كان مرتبطا أيضا بالأخوان (فيلدنيغ) .

وكان هناك بلد آخر يمتلك رائدا ، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر ، انه اسبانيا .

وكانت (اسبانيا) البلد الآخر الذي أعطى رائدا ، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، وهو (غويا) (١٧٤٦ – ١٨٢٨) فخياله الثائر القادر على عرض فظاعات الحرب والتعذيب ، وأسوأ المصائب ، وحس حاد بالهزاة والقبح ، لا يحترم حتى جلالة قدر الملوك ، وتذوق الصفة المتميزة أكثر من الجمال ، كل ذلك لم يؤهله ، بالتأكيد ، للحصول على رضى تعاليم مصور القصر (مينغز) هذا المدافع عن العقيدة الكلاسيكية ، كذلك لم يهتم غويا بذلك البتة . فلقد كان يقول : ـ [نرى دائما ، في الفن السابق . خطوطا ، ولم نر أبدا أجساما ، ولكني أتساءل : أين نرى الخطوط في الطبيعة] ؟

[أنا لا أرى الا أجساما منارة، وأجساما غير منارة ، مساحات ناتئة ، وأخرى غائرة ، مرتفعات ومنخفضات ، ان بصري لا يكتشف ابدا خطوطا ولا تفاصيل ، وأنا لا أعد زغب ذقن الانسان الذي يمر بي، ولا اركز بصري على ازرار ملابسه ، لذلك يجب الا ترى ريشتي أكثر مما ارى أنا نفسي] تلاعب النور والظل هذا قد اكتشف لدى (رامبرانت) وسعة اللطخة هذه قد تأملها واعجب بها لدى (بيليكا) المعلمان اللذان ينتسب اليهما ، لقد استعار من القرن الثامن عشر الفوارق الواضحة ، الا أنه قد جمعها بحرية تدهش ، عندما نتأمل عن قرب صور لوحته (فلوريدا) .

ويجب ان نعد ، بين رواد التقنية الرومانسية ، فرنسيين امثال (غ. ميشيل) و (جيريكو) ان الطبيعة التي يعرضها (جورج ميشيل) ليست البتة الطبيعة الأنيسة التي كان (مورو) البكر يحييها ، ولا طبيعة (شاتليبه) اللطيفة حتى في عواصفها ، طبيعة (ميشيل) هي الطرق الملأى بالحصى ، والتي تسلكها العربات التي تحمل الحبوب الى طواحين (مونمارتر) والاشجار التي تنحني مع الريح ، والتلاع الجرباء ، والبحيرات الاسنة ، طبيعة فقيرة تلك التي كان يقدمها (جيريكو) عندما كان يصور فرنا مجصصا .

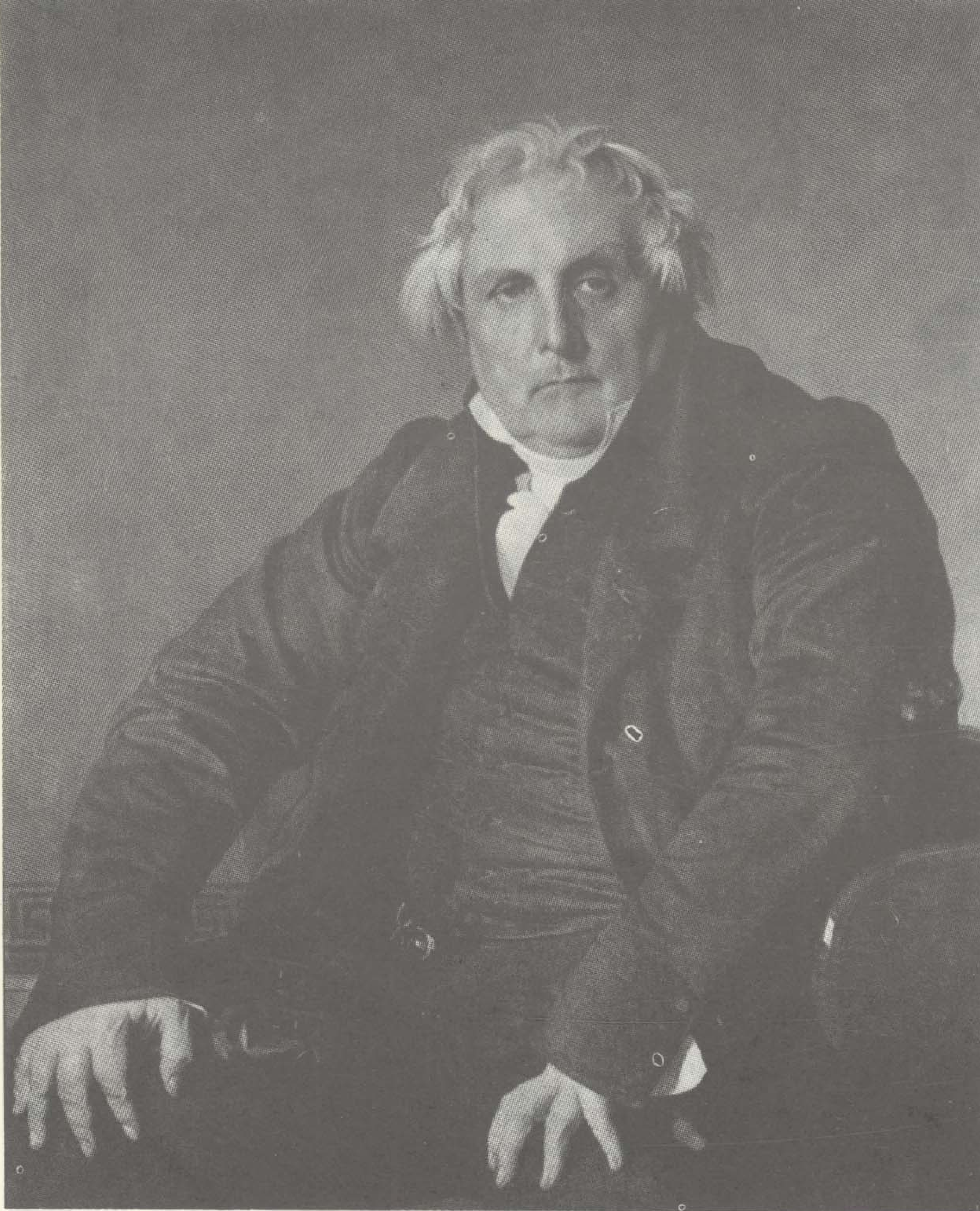
هذه النماذج ، لا يلتمسها (جيريكو) من العهود



انغر

القديمة بل من الواقع : كان يهتم بسباق الخيول المغربية وطوف الميدوزا(٤) .

(٤) جنس حيوانات بحرية تضيء في الليل ، وطوف الميدوز غرق تم في ٢ تموز ١٨١٦ على الشاطىء الغربي لافريقيا ، كان بينهم ١٤٩) بائسا التجؤوا الى طوف بقوا عليه مدة اثني عشر يوما ، والتقطت منهم سفينة (١٥) في النزع الاخير .



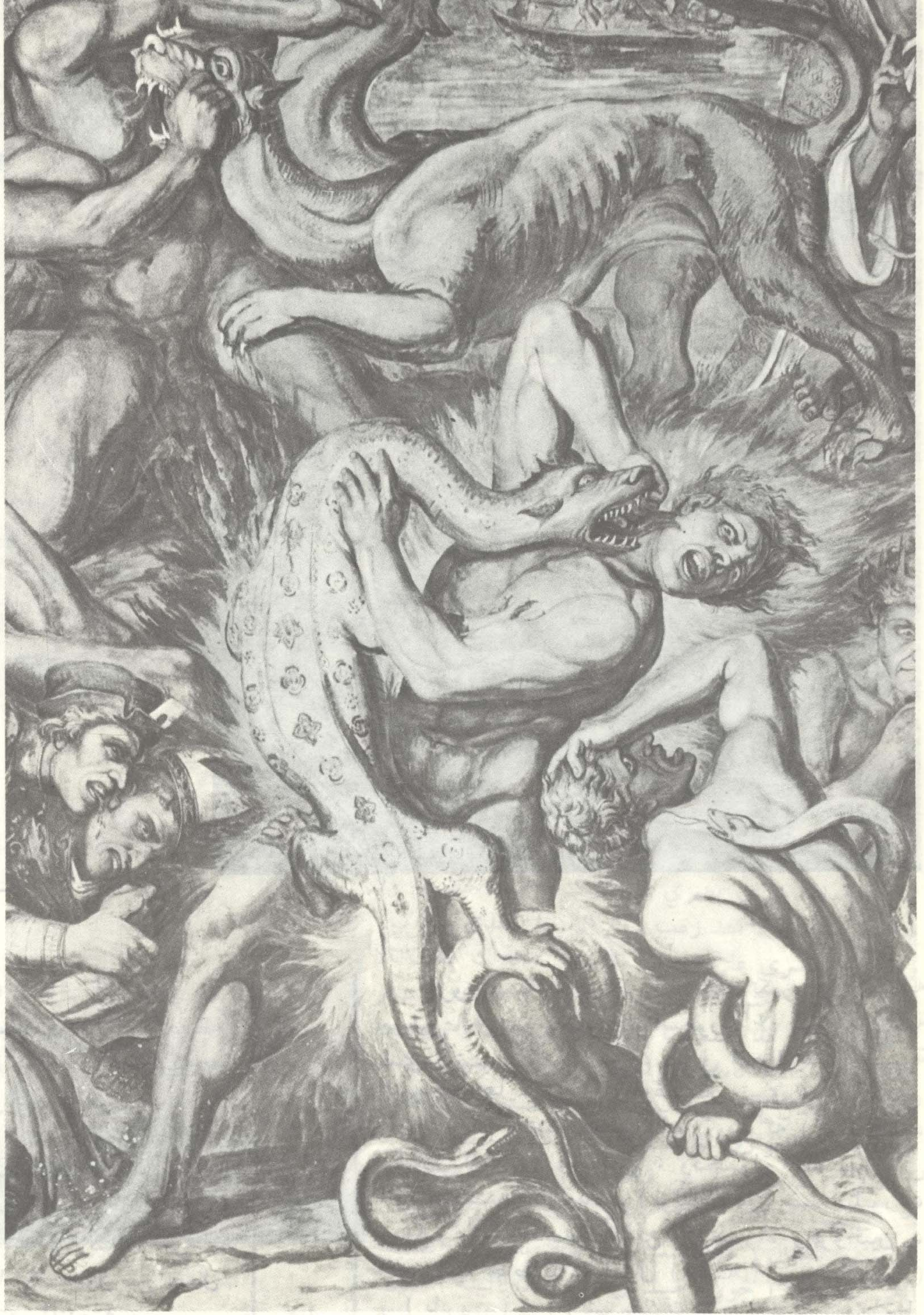
انغـــر

وسباق دربي في (أبسون) يضاف الى ذلك كله وجوه ضباط ومجانين ، صحيح ان هـذه الحقيقة استثناء ، ولكنها لهذا السبب واقعية رومانسية ، فهذه الخيول جامحة ، وهؤلاء الرجال ينفخون عضلاتهم مثل معذبي (كنيسة سيكستين) الذين تركوا لديه أثرا عميقا ، لدن زيارته لروما ، هذه العاطفة ، التي تتفجر في لوحاته ، تعبر عن نفسها كما هي الحال لدى (ميشيل) بضربات واسعة من ريشه ، وبظلال ثائرة ، وباقتحام النور ، كم نحن ، هنا ، بعيدون عن جمال الكلاسيكيين الهادىء ، وعن تقنيتهم المتزمتة .

كان (دولاكروا) يعجب (بجيريكو) الذي يكبره بعشر سنوات فقط ، ويتعلق به ويتأثر بنتاجه ، وكان (دولاكروا) يمثل الرومانسية ، ومع ذلك لم تكن حياتـه المنظمة ، وذوقـه الارستقراطي ، وثقافتـه الكلاسيكية ، واحترامه لأساتذته ، وللقدامى ولرفائيل كذلك ، لم يكن ذلك كلـه ليعطين لـه الدور الذي سيقوم به .

فرومانسية (دولاكروا) انما تكمن في انتقائه موضوعاته ، وموضوعات أسطورية لا يلتمسها البتة لدى (تيت ـ ليف)(٥) ، بل في الحوليات الفرنسية التي صورها ، ولدى (أوغسطين تيرى) والمؤلفين المعاصرين ، بينما موضوعـات : معركة (بواتيه) ، وشارل الجسور في نانسي ، ودخـول الصليبيين الى القسطنطينية ، والقديس (لويس) على جسر تيلبورغ، وموضوعات استمدهـا من الشعـراء والروائيين ، الاجـانب خاصـة ، أمثال (دانته) و (شكسبير) و (بايرون) و (ولتر سكوت) و (غوته) من مثل (دانتيه) و (فيرجيل) و (ماكبث) و (هامليت) و (حرب الجاؤور) و (الباشا) و (موت ساردانابال) و (اختطاف ريبيكا) و (غوتز) و (فاوست) .

(٥) **تيت ـ ليف** : مؤرخ لاتيني ولد في بادوفا (٦٤ ق.م) وتوفي (١٧ بعد الميلاد) مؤلف التاريخ الروماني (من الاصول) حتى عام (٩ ق.م) في ١٤٤ كتابا لم يصلنا منها سوى ٣٥ . كان معجبا جدا بماضي روما وجعل من التاريخ مؤلفا قوميا .



جوزيف انطون كوخ

وتنتج رومانسية (دولاكروا) عن مفهوم الجمال لديه ، فهو لا يقبل الجمال المثالي ، كتب في عام ١٨٥٤ قائلا : ـ [ان المدارس الكلاسيكية قد حظرت كل ما يبتعد عن القديم المنظم مع تجميل الريف والسيلان(٦) ، ونزع التجاعيد عن الشيخوخة ،

(٦) السيلان : جنس زهر من الفصيلة القرنفلية .

وحذف البشاعات التي لا بد منها والمميزة غالبا ، والتي تجلبها ، خلال عرض القوة الانسانية ، النكبات العادية، والعمل ، لقد قدمت هذه المدارس السذاجة ، الدليل على ان الجميل ، بالنسبة اليها ، لا يتألف البتة من وصفات متتالية : فالجميل لا يمكن أن يكون عالميا ، اذ أن بامكان كل شعب وكل فرد امتلاك مثال الجمال

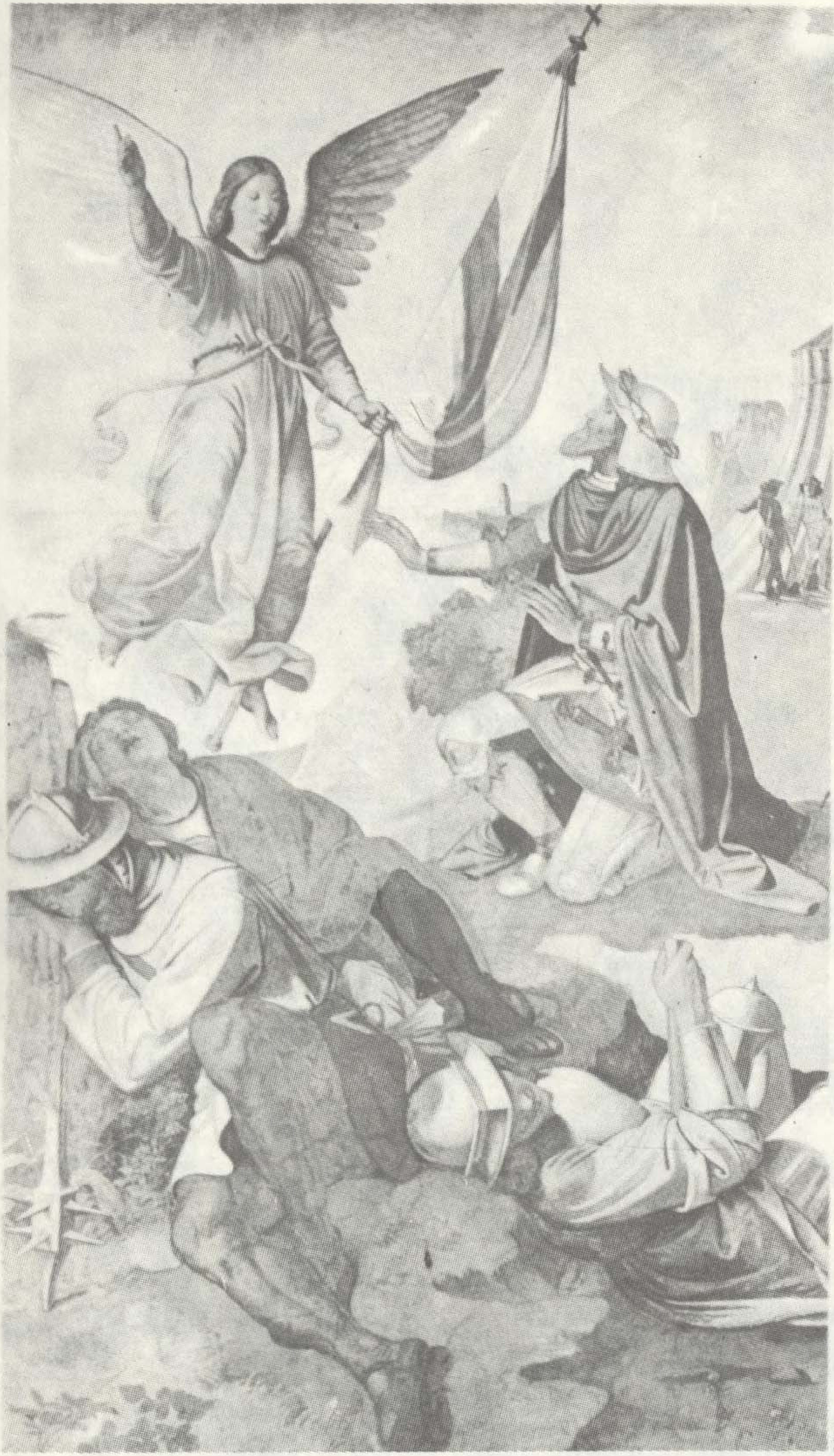
الخاص به ، لماذا اذا فرض السكون على الجمال ، ومنعه من الحركة ؟ اخضاعه للعادي المنظم وتحريم المسخ المشوه عليه ؟ الكلاسيكي ينشأ عن سلسلة من التجريدات والانتفاضات ، وينتزع الطبيعة عن الحياة ، ويرفض مسابقة للخيال وللشعر .

ورومانسية (دولاكروا) في رسمه أيضا ، فلم ينقطع النقاد عن الشكوى من أخطائه ، دون أن يفهموا أنه لا يرسم البتة الخط ، حتى وهو ينقل ليتعلم ، رسما قديما ، بل هو يبحث عن الحجم ، وعن ارتعاش فوارق اللون التي يلتقيها ، ذلك أنه توجد بالنسبة اليه ، كما هو الامر بالنسبة لفويا ، أجسام ، وتلاعبات لون تنير النتوءات وتتسرب في الظلال ، فبين هذه الانوار وهذه الظلال ، وبين الالوان المتجاورة لا تمتد البتة ، مثلما هو الشأن لدى الكلاسيكيين ، منطقة موازية ، ولكن منطقة متعامدة على الشكل ، ولا تخترق الواحدة منها الاخرى ممرا ، بل ثلوما وخطوطا ، ترتبط فيما بينها مثل نقاط هنغاريا ، مثل اللففات في تطريز أو سجادة ، هذه الاجسام ، التي يجب اعادة الثخانة والصفة اللمسية والحرارة اليها ، أجسام متحركة ، فرسم ذراع ، كذراع لوحة (الحرية تقود الشعب) والتي تلوح بعلم ، لا يمكن أن تعالج كما تعالج اليد الجامدة ، لذلك تتبع العضلة ، ويبرز الامتداد والانتفاخ فيها .

يعين مفهوم الرسم هذا التشكيل ، فلقد كان (دولاكروا) يعيب على (دافيد) تبنيه « هيئة الغائر » في الرسم ، عندما كان يعنى بجمع عدة شخصيات ، أما (دولاكروا) فانه يجمع بالعمق : فالصليبيون الذين يدخلون القسطنطينية ، يتقدمون نحو المشاهد ، خيولهم ترى مختصرة والمدينة ممتدة خلفهم حتى البوسفور ، أما سرير (ساردانابال)(٧) فموضوع ثلاثة أرباعه ، والتشكيل كله ينتظم متبعا خط الانحراف ، وهو ، حتى في لوحات الطبيعة الصامتة ، كما في مجموعة صور (ويلتان) الموجودة في اللوفر ، يضع الصيد والحيوانات القشرية في منظر يضر الافق فيه .

واللون أخيرا لدى (دولاكروا) رومانسي ، فهو يعجب (بروبنز) وبالرسامين البريطانيين ، ولا يخاف تنوع الصافي ، كلون (الزنجفر) أو الفرنيش(٨) اللذين لم يمزجا بلون آخر ، وهو يستعمل باعتباره معاصرا لشوفيرول ، النقيض ويقارب بين المتممات . فهو لا ينسق فوارق الالوان على الملونة ، لفرش عجينة متجانسة ناعمة ، بل يضع لمساته بعضها الى جانب

(٧) لوحة موت (ساردانابال) .
(٨) دهن صيني لامع يدهن به .



جوهان فريدريش أوفريك

الأخريات ، مستعملا هذه التقنية المجزاة التي كان يدعوها « المخملية » .

وهكذا يعيد دولاكروا الصلة بالتراث الفني : تراث أساتذة القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فلقد كان يحب حرية ريشة فنان مثل (فراغونار) وجراة آخر كواتو ، أو بيليكا ، أو روبنز ، فثقافته الكلاسيكية ، لا تشمئز من الموضوعات المعالجة مائة مرة ، ولا من الاستعارات العارية ، فكلاسيكيته ليست كلاسيكية مدرسة ، بل كلاسيكية حية ، والعهد اليوناني الروماني لا يراه في الكتب أو مجموعات المتاحف ، بل في الحقيقة الواقعية اليومية ، وهو في أثناء رحلته الى (مراكش) كان يقارن العرب المرتدين برنسهم بالرومان المرتدين توجهم(٩) فالقدامى ، قد حاذاهم وعايشهم

(٩) ثوب روماني فضفاض



جوزيف انطون كوخ

في طنجة والرباط ، ولم يكونوا البتة تماثيل ، بل اناسا احياء : فدولاكروا بطل الرومانسية الرمز ، الذي لم يكن الوحيد ممثلا لها ، ذلك أن (دوفيريا) و (دوكامب) و (بولانجيه) و (أوغست جيفو) و (ايزابيه) ، وغيرهم أيضا كانوا يعتنقون المفهوم نفسه ان لم يكونوا يملكون العبقرية نفسها .

والمناظر الطبيعية الرومانسية ليست أقل اختلافا



وليم بلاك

عن المناظر الكلاسيكية اختلافها لدى (دولاكروا) عن مثيلاتها من لوحات (دافيد) فهناهنا قطعت المدرسة علاقتها بالتراث الفلامنكي والهولاندي ، وتراث (واتو) و (اودري) و (ديبورت) تلك العلاقة التي كان يقيمها ايضا ، في نهاية القرن الثامن عشر ، في صور مختلفة كل من (فيرنيه) و (لانتارا) و (لوثر بورغ) ، وحتى (مارن) و (شوايباخ) أو (بروانديه) ، فكيف يقرأ (الرومانسيون) دون اعتراض هذه الصفحات التي عرف فيها (ديبيرت) Deperts فن تشكيل المناظر هذا ، تبعا لاختيار اجمل واعظم ما ابدعته الطبيعة ، فاذا ماكانت دراسة الطبيعة لازبة ، فيجب الا تعتبر سوى وسيلة ثانوية في نوع ، يتطلب قبل كل شيء ، وليعالج بصورة ملائمة ، عبقرية الاختراع وشفافية الذوق هذه التي تستطيع وحدها توجيه وحي العبقرية »

لقد حرر مثال مصوري الطبيعة الانكليز : ومعهم (ميشيل) و (غريكو) التصوير من هذا المفهوم ، فلنقارن نص (ديبيرت) بالمديح الذي وجهه (سانت بوف) ، في عام (١٨٣٠) للوحة بول هويه (نظرة على روان) [انها الطبيعة التي عانقها المصور وانتزعها، الطبيعة قبل كل شيء ، الطبيعة في نفسها ، مصحوبة لجميع أنماط الروابي ، والمنحدرات ، والوديان ، والكنائس المتباعدة ، او الخرائب ، الطبيعة التي تعلوها سماء عالية وعميقة ومترعة بالطوارىء ، كانت طبيعة الكلاسيكيين هادئة ، لايتحرك الهواء فيها ، وتكاد السحب تبدو ثابتة دائما ، اما طبيعة الرومانسيين، طبيعة (بول هويه) و (ورروسو ودوبريه) و (دياز) و (دوبيني) ، و (شانترول) فطبيعة مأسوية صاخبة: [انهضي أيتها العواصف التي نرجو] كذلك هتف احدهم، فالطبيعة ليست الا فيضانات ، وغياب شمس دام ، ودوامات ، وشلالات ، وكوارث أرضية ، ان أكثر المناظر اقفارا هي اعز المناظر الى قلوب هؤلاء الفنانين . فلقد رحل دوبري نحو الاراضي البائرة معلنا [انها ينبغي أن تكون جميلة جدا ، لاننا نفر من هذه البلاد .] ورسم (روسو) مفارات (أبرومونت) ، وعمل في جميع الفصول ، [للعزف على جميع الاوتار،



وليم بلاك

ولمس جميع تناغمات الاصوات] انهم لايألفون هذه التشكيلات المغلقة ، والمتوازية التي كان الكلاسيكيون يحبونها ، بل هم يرغبون مثل (روسو) في (اعطاء فكرة عن الرحابة) ، او عن الفراغ مثلما فعل (شانترول) ، وهكذا دخلت الغنائية في المنظر الطبيعي الذي غدا حالة نفسية ، فكان للانطباع الناتج عن الموضوع الاهمية عينها التي يحملها بنفسه ، كذلك بولغ بآثار الامور ، وضحي بالتفصيل ، فرسوم (فيكتور هيغو) تشيد ، مثل اشعاره ، بالصراع بين النهار والليل ، والانسان قد ضاع في هذه الطبيعة ، مسحوقا بعظمتها ، ضحية ايمانه ، الخاص بوحدة الوجود معها .

ونجد هذه الميزات ، على درجات مختلفة ، في جميع مدارس اوربا ، في (سويسرا) الى جانب الملاحظين الموسومين مثل توبفر مثلا ، و (ماكسميليان) (دوموررون) و (ديديه) ، و (كالام) Calame خاصة ، الذي كشف عن رومانسية الجبال ، وقدم لنا أشجار التنوب السود تحركها العاصفة ، والقمم المسودة بالسحب ، والصخور التي تنهار ، والشلالات التي تتساقط ، او العظمة المشرقة للوحدة العالية حيث يسعد مصور الجيل القادم (بود بوفوا) Baud - Bauvois ، وهو الشعور نفسه الذي كان يحس به النروجي (داهل) ومصورو مدينة (درسدن) أو (دوسلدورف) ، وهؤلاء الروس ، صانعو النتاج البحري أمثال (ايفازوفسكي) (كونجي).

ولقد ورثت (الرومانسية) وهي الفضولية نحو اللون المحلي ، ومن القرن الثامن عشر ، تذوق الشرق ، الا انه شرق آخر غير شرق ظرف لوحة السلاطين الثلاثة وصالونات الترك ، انه شرق الرسم ، الحيوي ، الزاخر بالحركة ، القاسي والمستمر بالشمس ، والذي صنعته ريشة كل من (ماريلهات) و (دور كامب) .



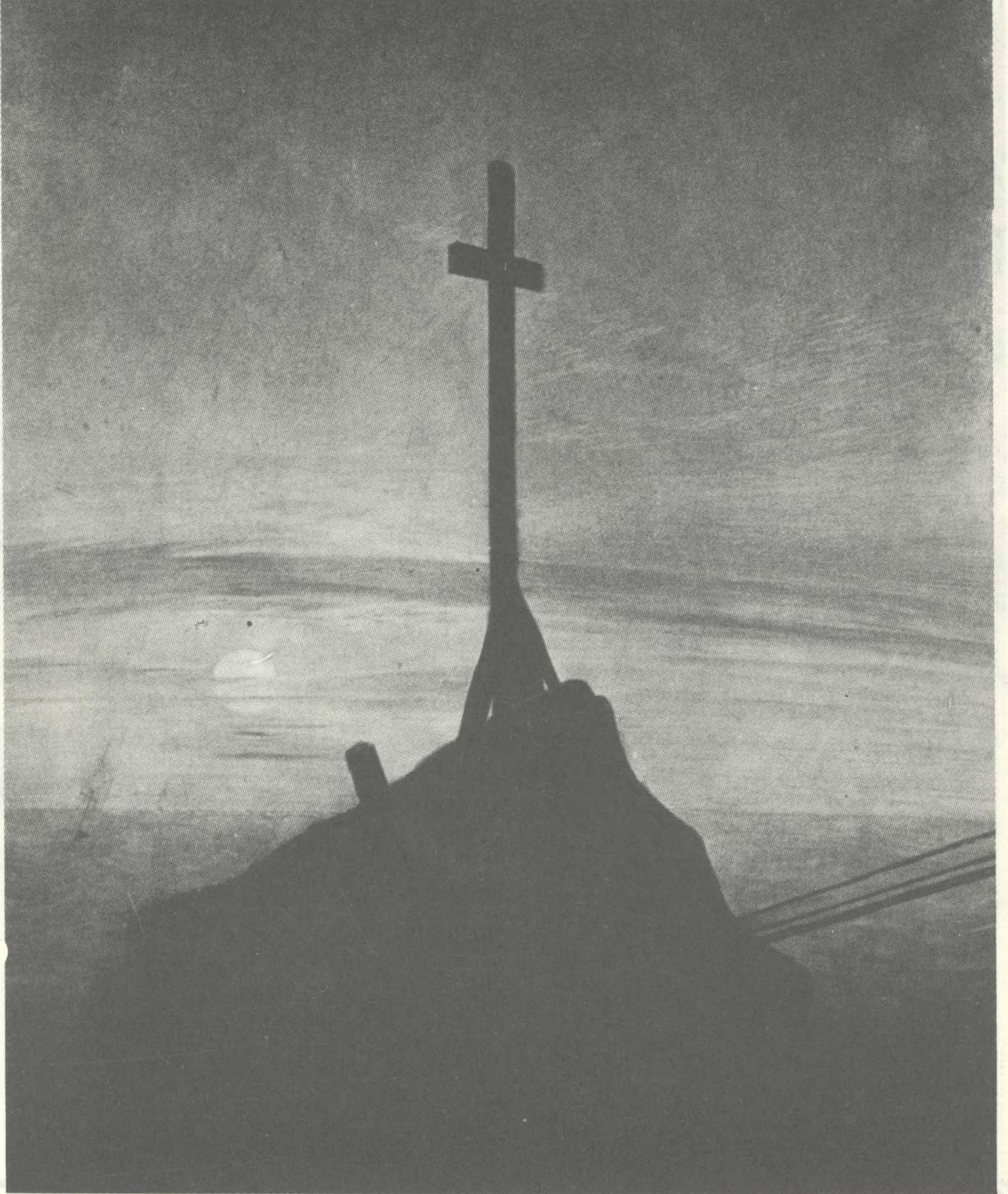
فيليس جياني

وبعثت الرومانسية الحياة والحرارة حتى في التماثيل ، فالنحت قد كان مع ذلك ، وفيا للكلاسيكية التي استوحاها ، فرجال من أمثال (رود) و (باري) لايتخلون بسرعة عن الموضوعات القديمة ، والاصطلاحات المدرسية ، كان (راسين) يعرى تماثيله في المبدأ حسب (كانوفا) ، اما في (البانتيون) (١٠) فقد عرض الرجال العظام في ثياب معاصرة ، ولقد تذكر (رود) وهو تلميذ (كارتوليه جان دوبولونغ) في أحد تماثيله ، الا أنه نفح في مجموعة (قوس النصر) الخاصة به ، والمسماة (المارسيليز) وفي تمثال (نابوليون) الذي نحته، نضح في ذلك كل حيوية الملحمة ، ويعرض (باري) تسيسوس محاربا (المينوتور) الا انه يثير الوحوش بقوة وحشيه، ان نتائج هؤلاء النحاتين يبين ايضا عودة نحو التراث الفرنسي ، فتمثال (صياد السمك) لرود يتمتع بكل رشاقة تمثال القرن الثامن عشر ، ومثاله الجنائزي عن (كافينيا) لايذكر بتمثال (هنري الثاني) في (سانت دونيس) .

(١٠) مبنى يدفن فيه عظماء فرانسا .

اما النحت (الرومانسي) بكل معنى الكلمة ، فيتميز بانتقائه موضوعات مستعارة من الادب مثل تمثال (رونالد) الفاضب (لجيهان دو سينور) ، و (ايزمير الـد) للانسة دونوفو وموضوعات قوطية مثل نصب دانته للفنانة نفسها ، أو مجوهرات (فوشير) و (تيبكيتي) . وموضوعات خرافية كمعركة العفاريت لموان ، وموضوعات تاريخية كشارل الخامس في الغابة (لمان دوباري) ، وجميع الرجال العظام الذين نحت تماثيلهم دافيد من انجيه ، والتي تتم السلسلة التي بداها في أثناء حكم (لويس السادس عشر) ان ما يميز هذا النحت حاجته الى الحركة ، ومن هنا برز استعمال (قطاعات) على (البرونز) أن يحل محل المرمر فيها، ويشي هذا النحت بالتفاهة أحيانا ، لكن ماأروع التحف التي خلفها ، في تمثال الماريشال (ناي) لرود ، أو صور الحيوانات لباري .

ولا تفلت العمارة البتة من الطرز الرومانسية ،ان التعلق بالماضي قد كان اشارة للثورة على كلاسيكية اليونان والرومان ، لذلك لم تنقطع انكلترا عن الاعجاب بأبنية العصور الوسطى ، كما أقام جيمس ويات حسب



رؤيا في القمر

طرازها قصورا ومنازل منذ نهاية القرن الثامن عشر ، أكيد أن فن (ويات) القوطي متحرر نوعا ما ، وصحيح أن تلاميذه او مقلديه (اتكيسون) و (ويلكينز) و (سميرك) لم يكونوا البتة صارمين ، الا أن (بوجان) الذي كان في آن واحد مهندسا وكاتبا ، قد زود بسرعة زملاءه بطرز ولوحات ، وعندما اريد اعادة بناء قصر (ويستمينستر) في عام (١٨٣٤) ، شيد قصر البرلمان هذا على طراز قوطي عمودي الخطوط .

وكان انشاء متحف الابنية الفرنسية ، في فرنسا ، ودراسات المؤرخين الكبار أمثال (ارسين دوكوموں) وانشاء مصلحة الابنية التاريخية والجمعية الفرنسية للآثار ، كل ذلك قد جلب انتباه المهندسين المعماريين الى الفن القوطي ، كما سمحت ترميمات (لاسوس) و (فيوليه لودوك) بتعرف أجود لهذا الاسلوب ، وكان قاموس العمارة الفرنسي من القرن الحادي عشر الى الثامن عشر معينا متحوا منه أشكالا وتعليمات ، وهكذا بنى (غو) Gao في عام (١٨٤٥) كنيسة القديسة (كلوتيلد) على الطراز القوطي ، وتكاثرت على واجهات المنازل الزخارف القوطية المتكررة من أوراق متقوسة وزهور منحوتة ، ووجوه مكشرة ، وعقود متصالبة ، وغيرت « المساكن للايجار » الى قصور بندقية الطراز ، وغدت الصالونات ، وغرف الطعام قوطية ، وكانت مساند المقاعد تقلد كوى الكاتدرائيات ، والموائد الاروقة المتموجة .

ولم تكن (الرومانسية) كاملة دائما أو تامة ، فاعداد بعض الفنانين يمنع عنهم أي تدريب ، حاول (شاسيرو) أن يلائم بين شفافية الخط الانغري والعاطفة ، بين الاغراب ولون (دولاكروا) وبدأ مصورون آخرون بداية

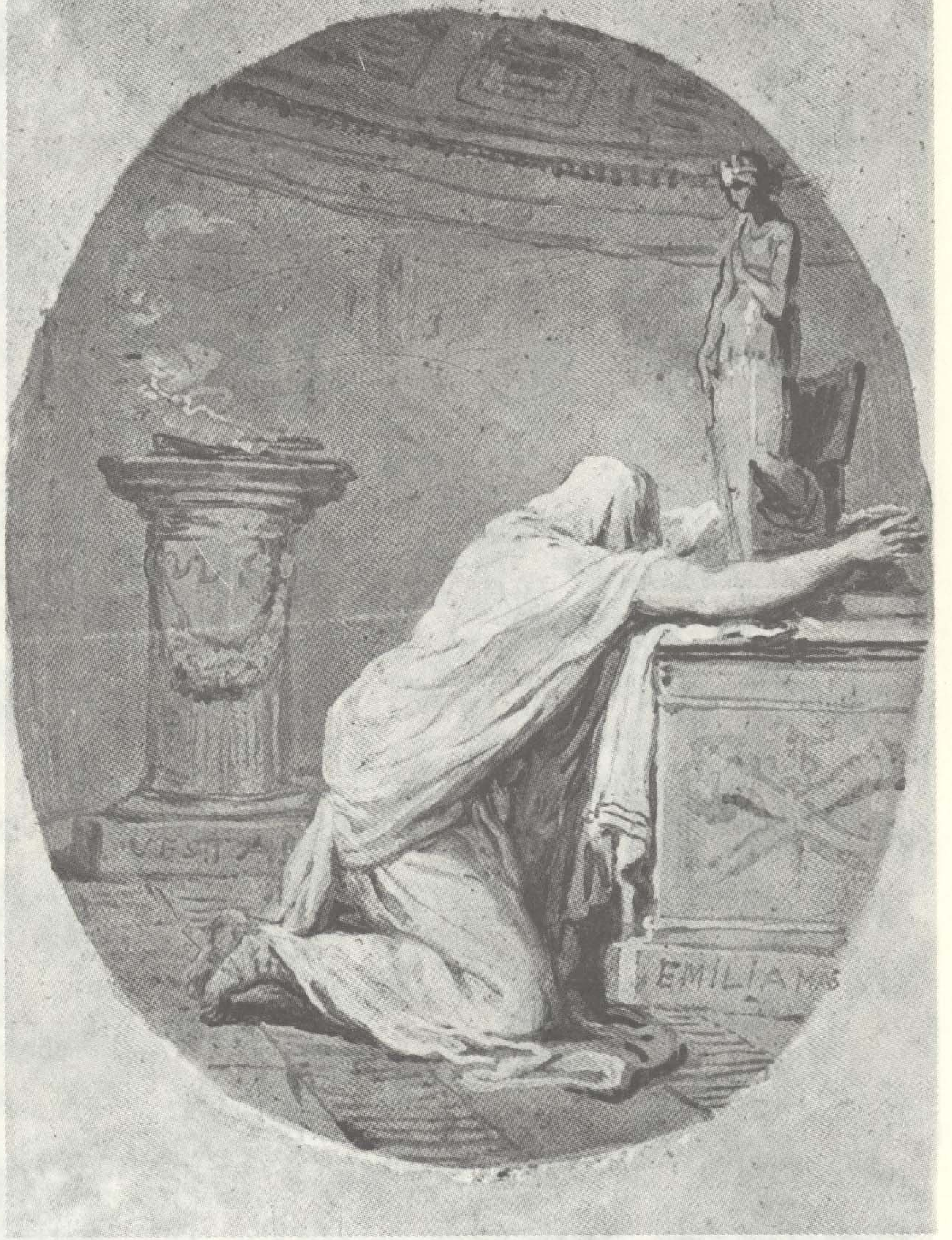


فيـر دريـس

رومانسية مثل (دولاروش) الذي صور موت الملكة اليزابيت وانتهى به الامر كلاسيكيا ، عندما نفذ بناء مدرسة الفنون الجميلة نصف الدائـري ، وهنـاك رومانسيون مزيفون مثل (آري شفر ،) وانتقائيون مثل (روبير فلوري) وليس هذا النموذج خاصا بفرنسا اذ يمكن أن نعد روسيا مثل (برولوف) الذي لقيت أعماله (أيام بومبي الاخيرة) نجاحا مدهشا ، ومثل (بروني) و (ايفـانـوف) خـاصة ، ذلـك الـذي كسا علـى حواريي المسيح ثيابا بدوية .

ولم يمت تصوير التاريخ ، الذي جعلـت منـه الرومانسية زي العصر ، مع موت هذه المدرسة الفنية ، فلقد استمر في معالجة الموضوعات القومية ، فنانون أمثال (غالييه) أو (ليس) في بلجيكا ، و (يروزيك) في بوهيميا و (مونكاسي) في (هنغاريا) ، وبـوليتي في (المانيا) .

وطبعت هذه الانتقائية ايضا بعضا من النحاتين ، والمعماريين ، فلم يعد العصر الوسيط العهد الوحيد الذي يثير فضولهم ، فلقد أوصى من قبل (بيرسيه) و (فونتين) تلاميذهم بدراسة القصر الفلورانسية . كذلك اعتبر (دوبان) بعد عودته من ايطاليا ، رئيس المعماريين الرومانسيين ، وهو نفسه الذي جمع في ، مدرسة الفنون الجميلة ، عناصر الرومانسية ، وهو نفسه الذي تذكر في قصر (بورتاليس) واجهات كانت قد فتنت خياله عندما كان طالبا داخليا ، وكان لوفويل في (اللوفر) ، وغارنيه في (الاوبرا) وريشي هذا الاتجاه ، ولم يكن مفهوم (ويليام تيت) و (نـورمـان شو) و



فيليس جياني

(استون ويب) في انكلترا ، و (سيمبر ووارت) في المانيا ، مختلفا عن ذلك .

وعاد معماريون آخرون على امتداد العصور :فبنى (فودوايه) في (مرسيليا) كاتدرائية كان ترتيب الحجارة المبرقش فيها مستمدا من سبين او فروني وواجهاتها الجانبية من الشرق ، وقبتها من فلورانسا ، بينما استوحى (آبادي) كنيسة القلب الاقدس من بيريفو و (وانغوليم) Angoulène واستمر مفهوم العمارة هذا الى وقت متأخر جدا في هذا القرن ، فكاتدرائية (ويستمينستر) ، المعزوة الى (بنتلي) (١٨٩٤) تقدم ايضا شاهدا على ذلك .

ولم تحاول (الزخارف) ان تكون عملا شخصيا، فلقد نسجت النماذج البومبوية ، وخشبيات لويس الخامس عشر ، وأثاث بول . وكانت حشوات المقاعد وسجف الزينة الانجاز الوحيد الذي خلفته ، اذا لم تكن تهتم البتة بجمال المادة ، فلم تكن الزينات محفورة في الخشب ، بل مقولبة في العجينة ، وحل حديد الصب محل البرونز ، وخشب شجر الاجاص المسود محل الابنوس ، واستيعض عن الذهب بالنحاس ، وهكذا لم تعد (الرومانسية) عندما سقطت في ميدان الجمهور سوى تقليد أو سرقة ، أو أشياء قديمة من سقط المتاع .

الوهم الأبدي في فن شيلتيان

نظار نظاريان

في الاول من نيسان عام (١٩٨٥) ، اغمض عينيه الى الابد في روما الفنان العالمي (كريكور شيلتيان) ، بعد أن بنى لنفسه مجدا فنيا قلما يتيسر لفنان في عاصمة الفنون الجميلة (روما) ، واصبح فنانا كبيرا من فناني هذا القرن ، لقد نال (شيلتيان) اعجاب كبار نقاد الفن في كل من ايطاليا وفرنسا وامريكا والاتحاد السوفياتي ، الخ ولقد دبجت عن فنه الدراسات والمقالات والابحاث ان في كتب خاصة أو في الموسوعات الفنية العالمية ، أو في الصحف اليومية ، والمجلات الفنية ، واقتنت المتاحف العالمية كثيرا من اعماله نذكر منها ، في (فينيسيا) و (ميلانو) و (فلورينسا) و (باريز) و (موسكو) و (يريفان) .

ولد شيلتيان سنة (١٩٠٠) في قرية (ناخجيوان الجديدة) قرب مدينة روستوف في روسيا على ضفاف نهر الدون من ابوين ارمنيين ، كان والده محاميا فارسله الى موسكو لاستكمال تعليمه ، ولكن الموهبة دفعت بهذا الطالب الى اهتمامات تختلف عما جاء الى (موسكو) من أجله ، رغم معارضة اساتذته ، ولقد خيب املهم فيه ، لان ولعه في الرسم شغله عن كل شيء اخر ، كان ينفق ساعات النهار وهو يرسم ، حتى اثناء حصص الدروس في الصف ، عاد من موسكو الى روستوف ليشارك في الحياة الفنية وهو لم يتجاوز الرابعة عشرة من عمره ، واخذت أعماله الفنية طريقها الى أهم المعارض التي كانت تقام في هذه المدينة عام (١٩١٥) .

يقول شيلتيان في بعض مذكراته : [انه كان ، في البدء ، قريبا جدا من تجربة الفنان الانكليزي (اوبري بيردسلي) في رسم (الفرافيك) الا انه وقع فيما بعد تحت تأثير الحركات الطليعية ، وبخاصة المدرسة (التكعيبية) مبدعا اولى أعماله الهامة سائرا على هدى قوانين هذه المدرسة .

في عام (١٩١٧) يضطر الى الهجرة بسبب الحرب الاهلية في (روسيا) فيمر من اسطنبول سنة (١٩٢٠) ومنها الى البلقان حتى يصل الى (فيينا) حث ينتسب الى أكاديمية الفنون الجميلة ، وبعد ذلك تدفعه فنون عصر الكلاسيك والنهضة للانتقال الى روما سنة (١٩٢٣) وهناك يفتتح له مرسما في (كامبو دي فيوري) وفي السنوات التالية يعمل بجدية وكثافة أعمال ، وهو يدرس أعمال الاساتذة العظام ، في عام (١٩٢٥) يقيم أول معرض خاص له في كاليري (انطون جوليوبرغاليا) ثم نراه يشترك في البينالي في روما ، ثم في البينالي الـ (١٥) لمدينة فينيسيا (البندقية) .

في عام (١٩٢٧) ينتقل شيلتيان الى باريز حيث يعرض لوحاته في (الصالون) ، كان شيلتان معروفا جدا في ايطاليا ، الا انه ينال اعجاب الجمهور الفني الفرنسي أيضا فيبادر متحف لوكسمبرج الى شراء لوحته المسماة (بائعة الزهور) .

أصبح نجاح الفنان عالميا اذ تنتقل معارضه بين المدن الاوربية فمن مدينة (ليج) الى (بروكسل) الى (برلين) و (لندن) و (نيويورك) حتى عام (١٩٣٢) حيث يعود من جديد الى (ايطاليا) وقد ثبت حضوره في أهم المعارض الفنية في كل من (ميلانو) و (فلورنسا) و (بولونيا) ومعارض (البينالي) في (فينيسيا) .

لقد كتبت الموسوعة الايطالية العالمية — سيدا — للفن الحديث في جزئها الرابع عن الفنان شيلتيان كما يلي :



صورة الفنان

ـ [شيلتيان فنان واسع الثقافة ، حاصل على تقنية مثالية ، فهو واسع الانتاج في تنويع ، ان عددا كبيرا من أعماله ينضوي تحت صور (اللوحات الشخصية) وله مواضيع رائعة في (الطبيعة الصامتة) كذلك له تكوينات لمواضيع دينية] .

وتستمر الموسوعة في الحديث على لسان الناقد التشكيلي (بيير جيراس) في تعليقه على اسلوب شيلتيان الواقعي حيث يقول :

ـ [المثالية عند (شيلتيان) هي تجسيد للجمال كما كان يفهمه الفنانون الاقدمون ، والاساتذة الذين كانوا يستلهمون الجمال من الواقع ، يضعونه على مستوى بين (الميتافيزيكية) و (السريالية) ، فاصلين اياه ـ اي الجمال ـ عن كل شيء واضعينه تحت ضوء سحري ، ليس الرسم الواقعي تقليدا للواقع ، وانما هو ابداع وتقييم لهذا الواقع في جو من الخيال المبدع الاصيل ، الطبيعة (قاموس كبير) كما يقول (دولاكروا) فكل رسام ينتقي من هذا القاموس الكلمات التي تناسب طبيعته ، ان الفنان الواقعي بشكل عام ، وشيلتيان بصورة خاصة ، يعيد تنظيم الطبيعة والاشياء ، حسب ثقافته وذوقه وقدرته على اعطاء لغة خاصة ، في تكوينات ذات ايقاع منظم كالرياضيات وهي ليست تلخيصا بل انها تحليل وادراك عميق للمهنة وحب صبور وخيال عبقري بناء ، وكل هذه الخواص تعمل على خلق (المعجزة) الفنية او (الخدعة) التي تستمر عبر العصور مثيرة دهشة رجال الفكر والمختصين بالفن ، كذلك عامة الناس] .

لقد رسم شيلتيان للمسرح أيضا ، اذ نراه يرسم بخاصة للمسرحية الموسيقية (فيورينتينو) كذلك لمسرح (اسكالا) في (ميلانو) كما انه رسم من بين الاعمال الاوبرالية (للحرب والسلام) لبروكوفييف و لـ (مافرا) لاسترافنسكي ، ول (فيبير) و(شوبرت) كما انه لم يتوان عن تزيين الاعمال الادبية العالمية فقد رسم (١١٨) رسمة لرواية تولستوي (انا كارنينا) .

هكذا عمت شهرة أعمال (شيلتيان) الفنية فاسرعت جهات عديدة الى اقتناء أعماله وحتى هواة جمع اللوحات فان لديهم مجموعات خاصة من لوحات هذا الفنان ، ففي (بازيليك) كنيسة (قلب العذراء) في روما ، كما في متاحف (بركامو) و (ميلانو) و (الاتحاد السوفياتي) وفي كاليريهات (باريز) و (نيم) و (بروكسل) لقد زين الفنان أكبر صالة في أكبر باخرة ايطالية (رافائللو) ، كذلك رسم صورة (العذراء) في كنيسة (اجميازين) في ارمينيا السوفياتية ، وهي اقدم كنيسة قائمة حتى الان .

كتب احد النقاد التشكيليين بمجلة الفنون في ٦ أيار (١٩٤٩) بعد اقامة معرض له في باريز ، احدث ضجة كبيرة ، كتب يقول :

ـ [من المؤكد حاليا ان اعمال شيلتيان الفنية ، والنجاح الذي لقيه مؤخرا في فرنسا ، فقد بدات هذه الاعمال تاخذ اهمية خاصة ومعنى خاصا ، رغم الصعوبات التي تحيط بمشاكل الفن في وقتنا هذا ، اذ بدا الفن ياخذ اشكالا جديدة وجهات مختلفة في التعبير عن نفسه ، لقد طرات تغيرات هامة على مشاكل الفن التشكيلي ، وعلى الاراء والمعتقدات المتعلقة بدور العمل الفني ، فقد قام شيلتيان بعمل يعتبر نوعا من التحدي والمعارضة من غير ان يتخذ لنفسه دور رائد لمدرسة] .

يقول الفنان والناقد التشكيلي المصري (اونيك اويديسيان) في موسوعته عن الفنانين الارمن المعاصرين الصادرة بالفرنسية في القاهرة عن فن شيلتيان :

(تفصيل بين للاشكال ، تكوين خاص للاشياء والاشخاص الذين يشكلون مضمون اللوحة ، توزيع اصطناعي للانوار والظلال ، اسلوب صريح في رسم الالبسة والوجوه والايدي ، طابع السكون في حركات



مدرسة اللصوص

وتحركات لشخصياته ، واخيرا بعض الملمس الحديدي كل هذا ، يميز لوحات شيلتيان ويجعل صاحبها في عداد اكبر رسامي الفن الحديث ، ان انتماءه الى المدرسة الواقعية لا يجعله اقل من اي مجدد ومبدع آخر ..] .

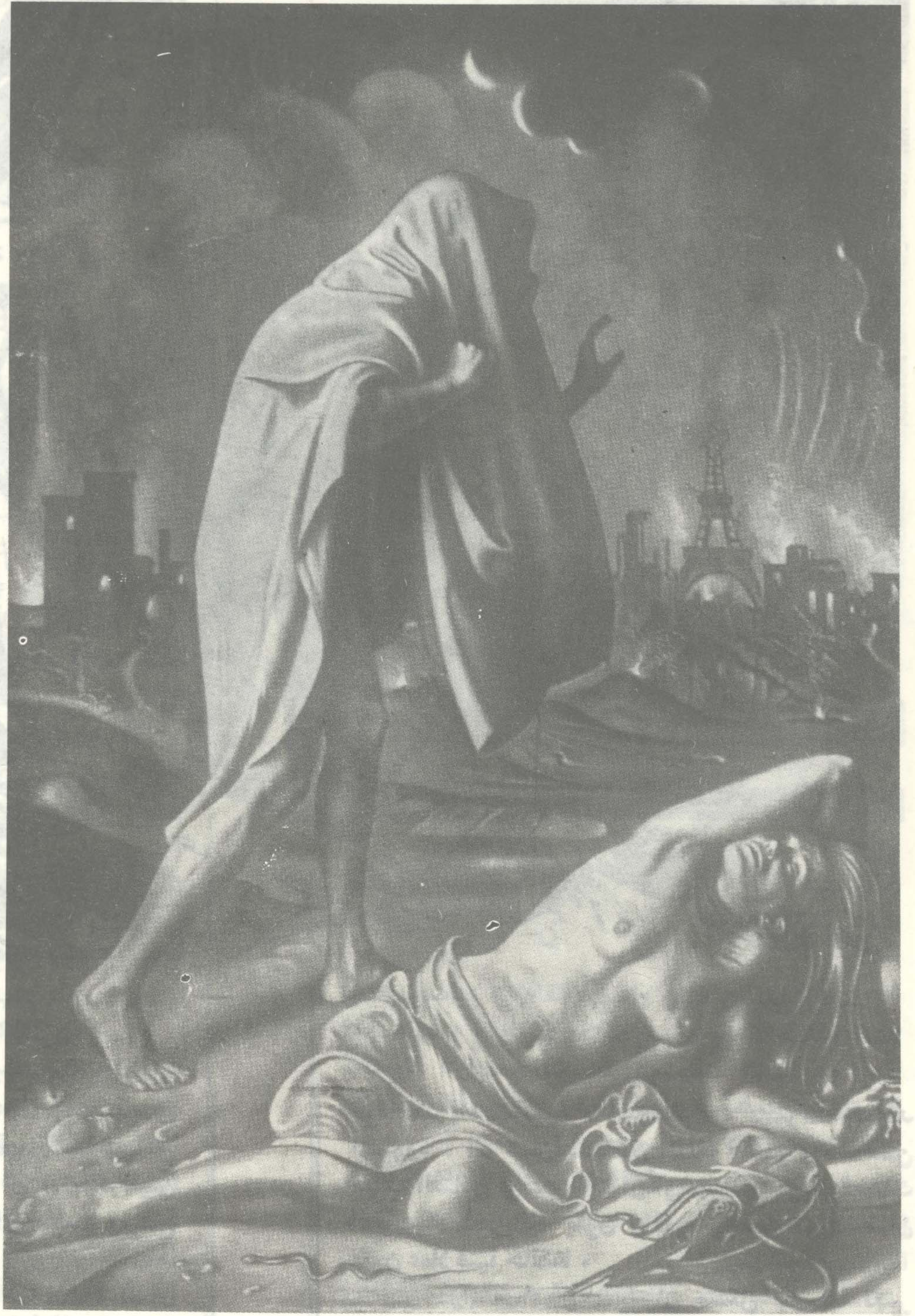
ويستمر في بيان رايه قائلا : (... اذن ، فان الواقعية والسرياليةهاتين العبارتين تتعارضان ظاهريا ولكنهما يكونان وحدة متكاملة في لوحاته ، وعن هذا يقول : ((مارزيانو برناردي)) : ـ يعبر شيلتيان برسوماته عن اللاواقعية بحقيقة ظاهرة ـ : ان بعض الاغراض التي يعالجها احيانا بطريقة علمية غير قابلة للمناقشة ، فهي تخدع النظر ، وهذا يؤكد الراي السابق .

من الخطأ ان يقارن هذا الفن بالتصويرالفوتوغرافي أوليس من المنطق اذن أن يعتبر (كريكور شيلتيان) قوة تعبيرية تشكيلية ، استثنائية ، مخترعا المشاهد المصورة ، انه فنان يستحق الثناء ، فهو واحد من اغرب الفنانين في عصرنا ، ان اي رسم سريالي يمتلك الخاصية السريالية يكون واقعيا محضا شريطة ان يكون عملا فنيا خالصا .

ان دراسة أعمال شيلتيان تشكل اهتماما لكثير من نقاد الفن . ويوضح بعض العبارات التي اخذت من مقالة متميزة لـ (والدمار جورج) التي نشرت كمقدمة لكتاب طبع في ميلانو عام ١٩٤٩ من قبل ((الاكا))

شيلتيان وسحر الواقعية

ـ [ان أعمال (شيلتيان) تنادي بالنظام ، يمكن مقارنتها بحركة تميل الى التوازن بتأثير عكسي ، تأثير جسم على العضو الانساني ، ولكن التقنيات التي

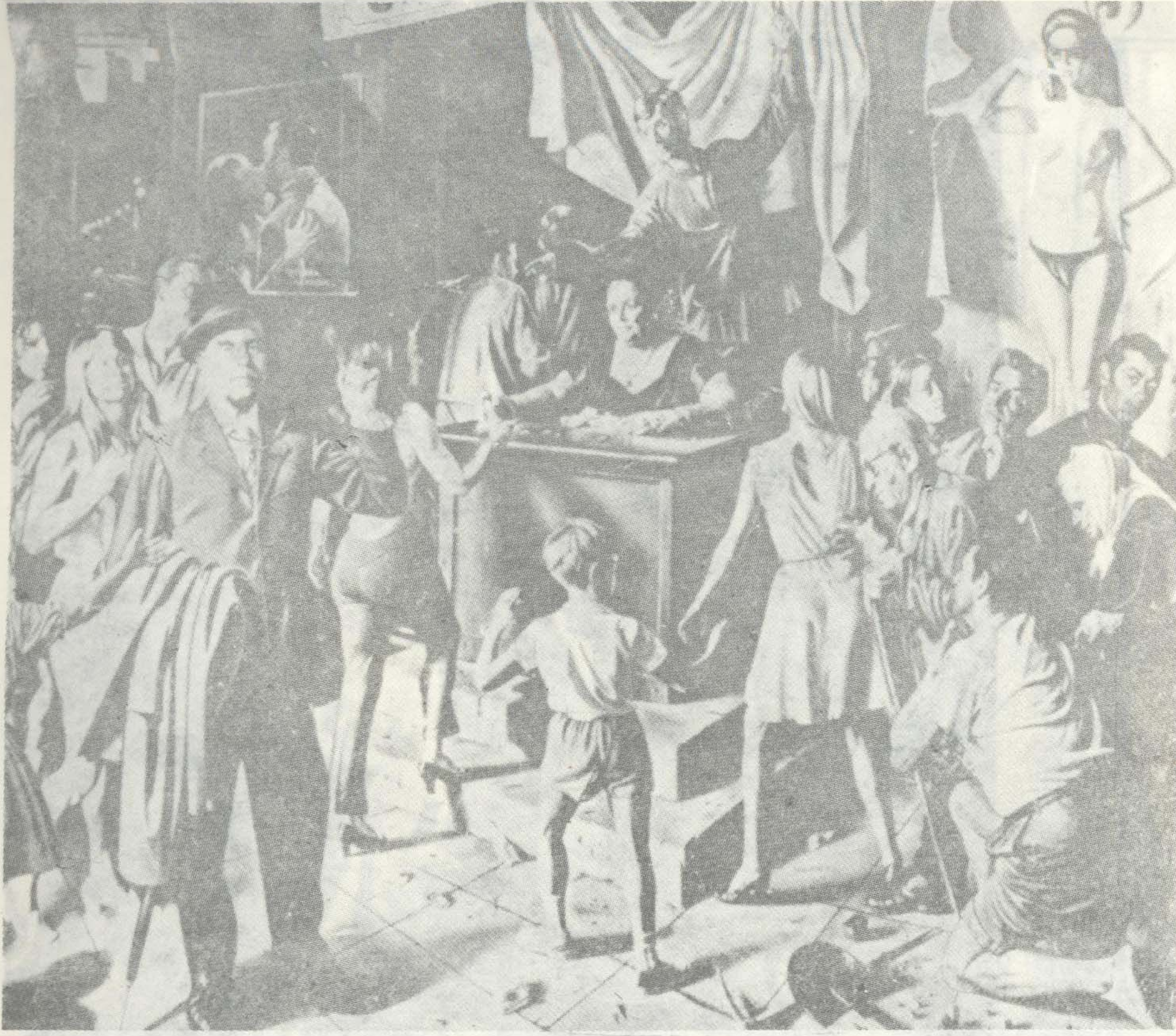


الموت الذري

يستعملها الفنان تخاطر بخداع الجمهور ، لقد اجبر شليتيان ، بشكل طبيعي ، على أن يتخلى عن حقيقة الفنانين الوحشيين والانطباعيين ، ففي واقع الامر ان هذا التغيير السريع ، او هذا الاختزال ، الذي يثبت للرؤية ، احاسيس سريعة جدا لا يسمح بالدخول الى عمق الاشياء .

لا تسمح هذه الاعمال بدراستها وتحليلها علميا الا بصعوبة ، كذلك تشريحها (تشكيليا) وتجزئتها كما يود (فناننا) وتفرض هذه الاعمال على المتفرج المشدوه احساسا بضرورة لمسها ، لقد شعر شيلتيان بسأم من مشاهدة الفنانين التجريديين الذين يمعنون في فوضويتهم ، ورفض هذا كله .

ان الشخصين اللذين اوجدا (المدرسة التكعيبية) قد تصرفا ضد الفوضى التي كانت سائدة في مرحلة ما (بعد الانطباعية) ، (شيلتيان) بدوره اراد ان يعيد النظام ، فابتدأ بعملية انقاذ وذلك بعمل عكسي ، عوضا



مدرسة الفن الحديث

من ان يطلق في الفضاء هياكل عظمية لها مفاصل الالعاب الميكانيكية ، اراد ان يعيد النظام العظمي ويعطيه احساس الحياة والوزن والكتلة .

هل نستطيع ان نقول أن (شيلتيان)مدين للتصوير الفوتوغرافي ، ليست هناك لوحة واحدة من لوحاته هي وثيقة عن رغبة في اختيار الشكل ، فتكوينات لها عظمة الكمال ، انه مهندس حساس .

الطبيعة الصامتة في رسوماته مكونة من اشكال بدائية في متوازيات اضلاع وفي مساحات ، كل هذا يتحقق بالاغراض التي يختارها ، فمن هذه الاغراض : الكتب ، اداة رسم الدائرة ، .. الخ ... اذا فان طريقته هي تجريدية ايضا ، عقلانية ، دون اهتمام بالمصورين التكعيبيين ، ويعترف هو بهذا بعيدا عن تقليل اهمية المكتشفات في الفن الحديث ، انه يستعمل بعضا من مكتسباتها .

يؤكد (شيلتيان) ان العمل الفني ، ايا كان اسلوبه، هو خلق عقلاني محض ، انه يعتقد بهذه القاعدة التي لا تقبل اي استثناء لها ، وحسب رايه فان المضمون والشكل في اللوحة يشكلان وحدة طبيعية غير قليلة للانفصال .

ان المشهد يؤدي بشكل آلي الى تشغيل ميكانيكية التخيل ، ولكنه لا يشكل العنصر الاساسي ولا الموضوع الوحيد في اللوحة .

يعترف فناننا بأن اللون هو العنصر الاساسي في العمل الفني ، انه يضحي بهذا العنصر ولا يجعله تحت تصرف اي عنصر غريب ويحتفظ له بدوره .

كل لوحة من لوحاته تمثل عالما صغيرا حيث كل شكل قد وضع في مكانه يعني رمزا ، كل شيء هو خيط وصل .

الانطباعية الخداعية

كتب الناقد التشكيلي (اوغو سبيريتو) في دليل معرض (شيلتيان) الذي اقيم في كاليري (لاباركاتشيا) في روما عام (١٩٧٩) يقول :

ـ [اذا اردنا ان نميز بدقة معنى فن (شيلتيان) فاننا لا نستطيع الا ان نجد عنده تعريفا لمثالية في الفن. لقد نشر كتابا عام ١٩٧٦ بعنوان (التعامل مع الرسم) حيث يتكلم مثل فيلسوف ولكن دون رغبة منه في ان يكون فيلسوفا ، لقد نجح في توضيح مفهومه للفن بادراك عميق ، لقد كتب سابقا وبخاصة في كتابه (الرسم الواقعي) المطبوع في ميلانو سنة (١٩٥٦) وفي كتابه

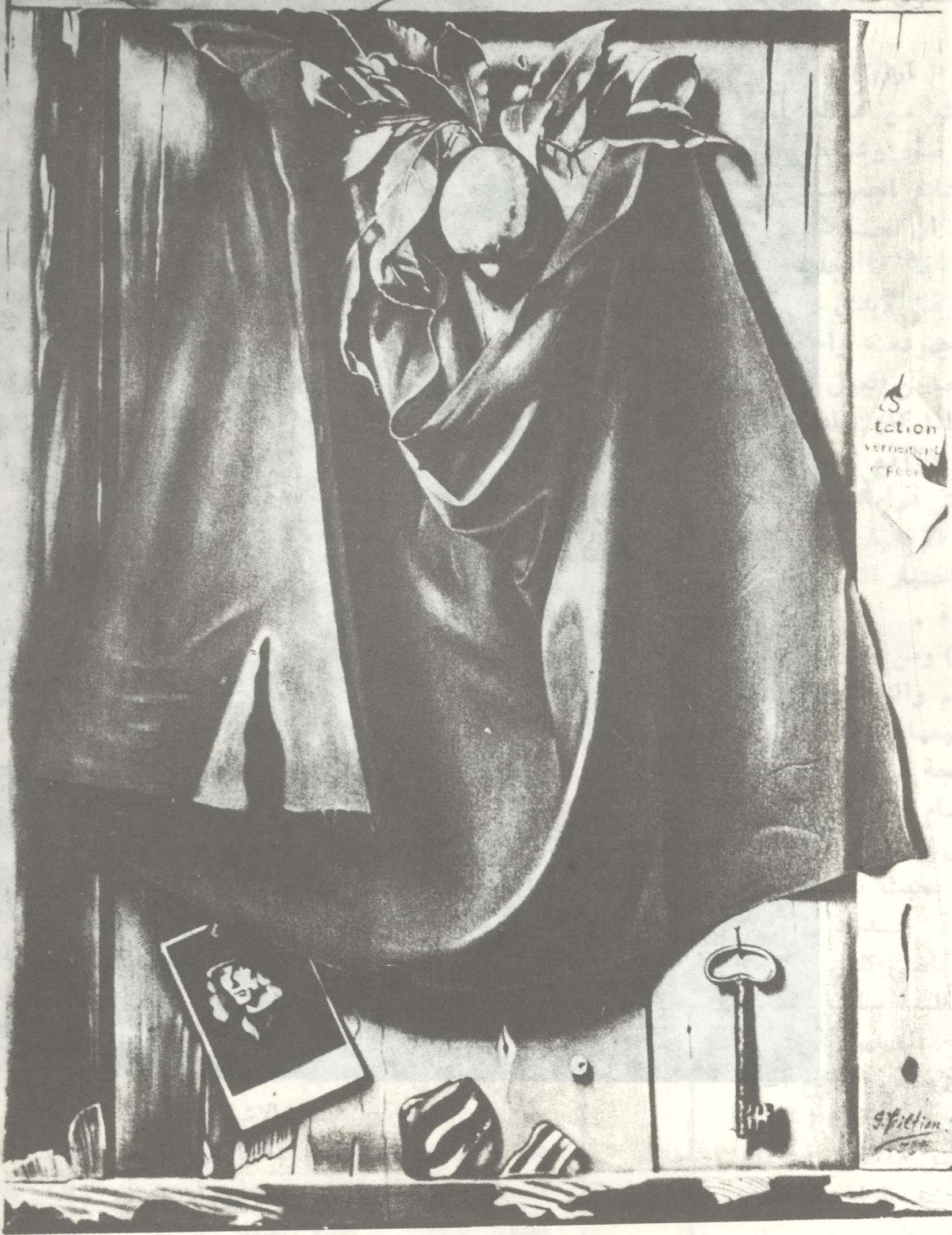


الصبا والشيخوخة

(واقعية شيلتيان) المطبوع في ميلانو ايضا سنة (١٩٦٨) ، يتحدث فيهما عن مفاهيم الواقع والواقعية، ولكن الآن توضحت هذه المفاهيم اكثر فأكثر بادراك اعمق وتأثير أكبر .

(شيلتيان) رسام واقعي ، انها الواقعية التي اصبحت مفهوم الفن منذ اقدم جمالياته ، يجب على الفن ان يعطي تصورا للواقع ، أو بشكل افضل ان يعطي خداعية الواقع ، فالفن ليس نقلا للواقع مثل الصور الفوتوغرافية ، لكنه جوهر الاشياء ، أو فكرة الاشياء ، والفكرة يجب ألا تظهر قط ، لان العمل الفني يجب ان يظهر بشكل واقعي صرف حتى الرغبة في اللمس ، ههنا تتمثل جمالية شيلتيان في هذا العمل الجديد (الموت الذري) ، بوصوله الى أعلى درجات التنبؤ ، انه يجسد ، بشكل عمق وواقعية ، التي هي مثاليته ، ربما يوجد مع هذه المثالية التعبير الخلاق لشيلتيان ويصل الى البرهنة على اسمى تعابير الفن الحديث واكثرها ثورية .

كتب شيلتيان بمناسبة اعماله الدينية ، وبخاصة عن لوحته المسماة ((معمودية المسيح)) في دليل معرضه يقول ـ [ان لوحتي (معمودية المسيح) مع جوقة الملائكة التي تحيط بالمسيح لهي عمل يريد ان يكون متجانسا كسنفونية موسيقية التي تبدأ من (الانداتا موديراتا) المعتدلة حتى (الليفرو مايستوزو) و (سولينه) الى اللون الموحد للملائكة التي وضعت لكي تخلق الجو الصوفي المبالغ ، حتى هذا اللون الموحد يريد ان يعود بالتدريج الى اعلى درجات التقييم اللوني في لوحة (المعمودية) ، ان هذا العمل الذي أعطيته ثلاث سنوات من عمري ستوضع في كنيسة ذات مفهوم عالمي ، انه ـ أي العمل ـ سوف يجتاز حدود الامكنة ، فيمكنه ان يكون بين مرتفعات توسكانا وقمم الآنده ، بين مرتفعات الالب وسهول فرنسا ، في هذا العمل اردت ان ابين خلاصة الايديولوجية ومفهوم الجمال عندي في الفن الواقعي ، لاني اعتقد ، بصورة ثابتة ، أن الفن الواقعي يمثل الطريق الوحيد الذي يقود الى

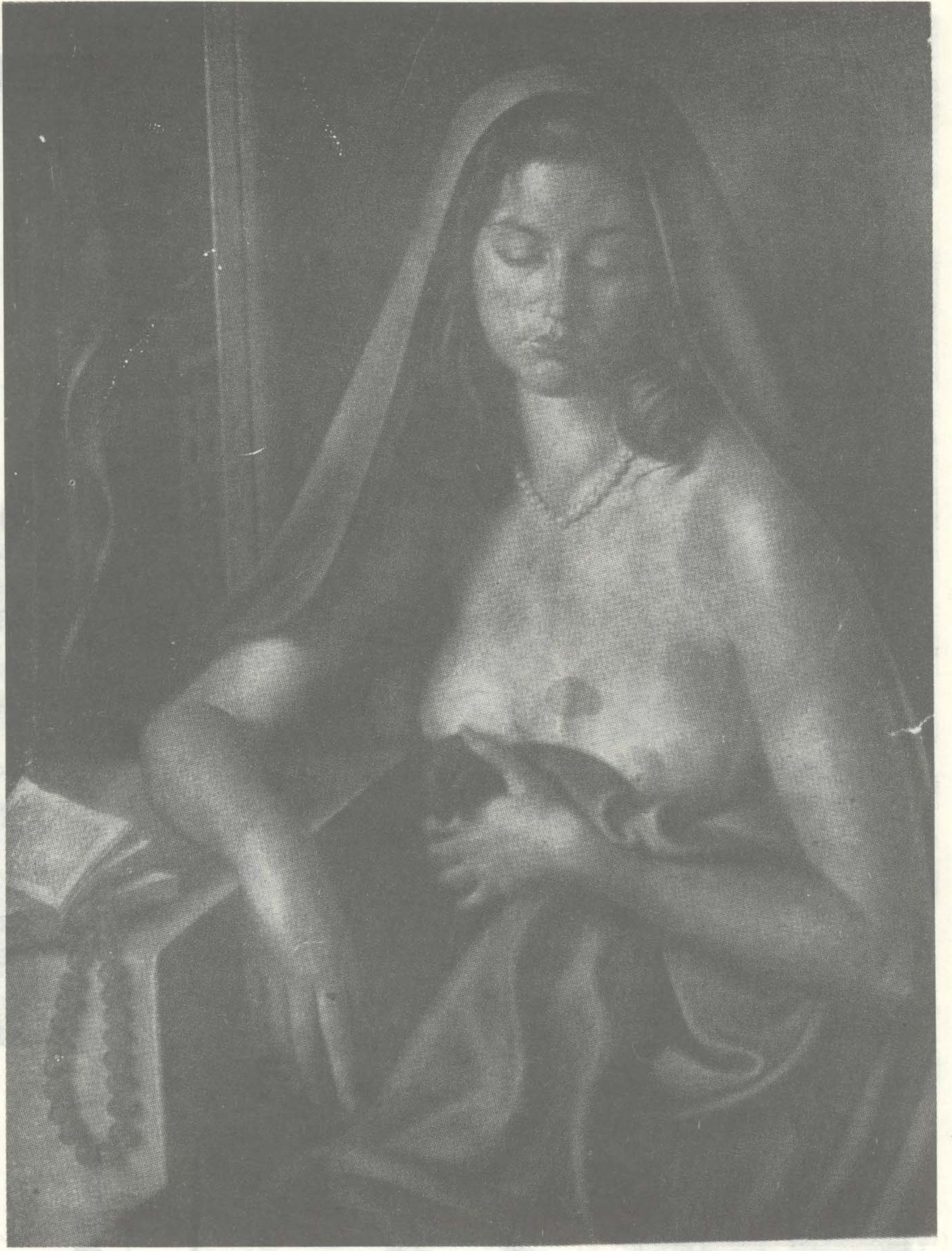


طبيعة صامتة

الخلاص ، والى السمو بالرسم في هذه الازمنة التي تدمر التقاليد العريقة ، ومما يؤسف له ، ان اليوم ، وفي اغلب الحالات ، حتى الرسم الديني قد حاد عن الطريق القائد للتقاليد ، لقد شاهدنا كنائس برسوم تجريدية مشوهة ، والتي ترفض وتدمر المعنى الخالد للحضور الالهي للطبيعة ، رغبتي هي ان اقود من جديد الرسم الديني الى الطريق العالي مع السمو بالعالم المرئي المخلوق بالابدية الربانية ، مع تحقيق المعجزة ، وانتاج الاسطورة والنصوص لغة ابدية موصلة لانسان اليوم ، كما فعل الفنان ((بابلو فيرونيز)) في لوحات ((عرس قانا)) حيث البس شخصياته البسة القرن الخامس عشر ، كما فعل ايضا الفنان (كارافاجيو) في لوحته (تعذيب القديس متى) مع شخصياته بالبسة العصر .

يجب ان نستخدم (المعجزة) للدخول الى ضمير العالم الحديث لكي نشاهد (المعجزة) متوغلة في الحياة دون حواجز الزمن .

انني اعرض عملي هذا ليحكم عليه الجمهور في روما الوارثة لملايين الحضارات الانسانية التي استطاعت معرفة القيم الابدية للتعبيرية الخلاقة آملا ان يكون



فتاة وعقد لؤلؤ

جهدي هذا مفهوما ومقبولا .

الوهم الابدي

كتب الناقد الفني (فرانكو ميليه) في دليل المعرض الذي اقيم بقصر فينيسيا في روما بين شهري تشرين الثاني وكانون الاول عام (١٩٧٠) عن شيلتيان تحت عنوان (الوهم الابدي) يقول :

ـ [يؤكد شيلتيان في القسم الاول من كتابه (التعامل مع الفن) على ان (الهدف الحقيقي) الوحيد والاسمى للرسم هو ، كان ، وسيكون دوما ، الحصول على وهم الواقع] .

ان هذا القول لا يحتاج الى تعليقات اخرى لكي تشرح وتوضح ، ليس فقط ، فن شيلتيان ، وانما الفن في كل الازمنة ، والذي يفرض نفسه دائما الى ما وراء حدود الزمن ، اي انه يجتاز الحواجز المادية البحتة والاوضاع البيئية والاتجاهات المختلفة في الذوق .

ليس من الخطأ ، على كل حال ، ان نتعمق في موضوع الخلق والابداع وفي النظرة الجمالية للفنان ولكن دون ان نبدل خلاصة هذه التحريات وآراء (شيلتيان) وحل الفن الى قوانين ومعادلات حيث ان

الفن ، بالنسبة له ، يبقى ذلك التحول المثالي للتفكير والعمل .

نستطيع ان نجد البرهنة على (آراء) وقوانين الخلق العزيزة ، الى شيلتيان في كثير من اعماله التي تشهد على وضعه الفني وتجسده : صور وشخصيات ، طبيعة صامتة ، مشاهد تكوينات لمجموعة من الشخصيات ومشاهد طبيعية ، ان احدث هذه البراهين ، واذا اردنا افضلها ، فاننا نجدها في التكوينات الكبير تحت عنوان (الوهم الابدي) التي ترمز الى حياة شيلتيان وبحثه وجهوده ، واخيرا الى ما غنمه فيما يزيد على الخمسين عاما من العمل الواعي .

من الطبيعي التساؤل فيما اذا كان (اعتقاد) شيلتيان حول [الفن مساو لوهم الواقع] لن يثير ، وبشكل طبيعي ، اسئلة اوسع واكثر دراماتيكية مجبرة ايانا وبتصميم ان نعلن عن وجوب الاختيار بين (فن الوهم) أو (وهم الفن) ، هذا الاختيار الصعب الذي لا يمكن الا ان يضعنا موضع الحيرة .

حول المفهوم الاول (فن الوهم) ومن خلال الاجابة ، لا يمكن الا ان نوافق على ان الرسم والنحت وكذلك الادب والشعر والموسيقا يتبع جميعها هدف الشرح لعمل يريد ان يكون بدعة ، وبالنتيجة هي طريقة لستر الحقيقة ، وهذه الرغبة الانسانية امام انظارنا وضمائرنا تمثل الحقيقة ذاتها في شكل مقبول ومرغوب اكثر ، واذا اردنا ، بشكل رمزي ايضا ، بحيث يستطيع كل واحد ، حسب رغبته ، ان يمزق حدود الظواهر القاسية المنفردة واللجوء الى واقع باطني كليل .

هكذا يكف الفن عن ان يكون تقليدا سلبيا للطبيعة حسب الادانة من قبل افلاطون في (الجمهورية) بل ينتقل من الجزئي الى كونه عالميا ، من الواقع الى الفكرة ، واهبة ، حسب التصحيح ، من قبل (آراء) ارسطو ، صورا لحوادث لم تحصل بالضرورة ولكن (يمكن ان تحدث) في عملية تجسيد للواقع خارج نطاق الراي العام ، وبالنتيجة فانه يجلب النفوس الى مستوى عالمي ، وبهذا المعنى فان الفنان يختلف عن المؤرخ ، وكما يقول ارسطو [لا يحكي عن الجزئيات والكن ، على العكس ، فانه يتيح حرية للعواطف الدنيوية نفسها] .

في هذا التلخيص للفن الذي يجسد ، وهذا شكل آخر للقول بأن الفن له واجب الايهام ، فان الفنانين (ينتجون الملامح المفصلة للفرد ، يرسمون الصور الشخصية التي ، وان كان فيها الشبه موجودا فانها اجمل من الحقيقة بكثير) ، وبهذا الشكل يبدو ان تفكير شيلتيان ورسمه يمثلان ، بشكل مثالي قوانين الجمال لارسطو ، ففي هذا (الايهام) الذي هو الفن انه « شيلتيان » فهو يعمل وينتج ، هل سنجد هنا القول بجرأة ، بأن اللوحة (الوهم الابدي) قد تصبح كتابة ونقلا لصور اتعبتكم المتابعة ولكن بمفتاح الرسم مع الوصول الى وحدة المكان والزمان والحركة في وسط واع يتكون فيه الشكل الاسلوب .

بخطوات متشابهة ، اذا اردنا ان نعكس السؤال لنحوله الى (وهم الفن) فان الاجابة لا يمكن ان تكون الا مشابهة ، وان كانت تبدو ظاهريا مخالفة ، وتبقى المشكلة ، في الواقع ، كلية أي اذا كان الوهم يتضمن الفن فهذا لا يعني ان جميع اشكال الوهم هي عبارة عن واقع جمالي ، ولكن على العكس فان الاوهام التي لها قيمة فنية هي تلك التي تثير ، وكما يؤكد (ادموند بورك) في كتابه (افكار السمو والجمال) منظومة أو مجموعة عن (النوعية الايجابية) للاشياء والاشخاص ، وتنتج أقوى احساس يمكن للنفس ان شعر به .

يجب أن نشير طبعا الى ان هذا ممكن في الفن ، بحث ان الفنان نفسه ، حسب التعليق الصحيح حول الجمالية العليا لـ (ادوارد دي بروين) في كتابه (دراسات حول علم الجمال في العصور الوسطى) فانه ينتج (منظما كثيرا من العناصر لخدمة هدف ما) . هدف يمكن الوصول اليه دون ان يبتعد عن واقع ان : (النفس مع العلة الطبيعية لا يستطيعان عمل شيء من غير تمثيل الخيال) .

من المتعارف عليه اذا ان وهم الفن ممكن عندما نمتلك ، كما يقال ، نوعا من (المبالغة الشكلية) الذي يحول من المرئي الى الغير مرئي عندما ، حسب المبدأ الذي قاله [عزيفيو مانيو] في معرض الدفاع عن الصور المقدسة ، عندما يمكن (اظهار الغير مرئي بشكل مرئي) .

اذا فمن اجل فهم ذلك الخفقان الداخلي الذي ، وان كان مغلقا ويتضمن الاشكال المادية الممثلة ، فان الفنان وحده هو الذي ينقلنا الى ما بعد حدود المظاهر البحتة ، بالنظام الذي يستطيع ان يصل اليه ، و (الحلم بعيون يقظة) ان هذه الجملة المشهورة والعزيزة الى جمالية (ف. د. شيلر) مكر (الرومانسية المثالية) : هذا الحلم الحارس الذي يسمح بان نميز الانسان العادي الضائع في ضباب الليل البهيم عن الانسان الفنان المجد بفعله وخياله في قضية الخلق ، هنا ايضا يدخلنا (شيلتيان) بواسطة ادوات الفنية التعبيرية الصامتة المعبرة ، يدخلنا الى عالم خيالي ، ليس عن طريق الصدفة ولا بشكل تقريبي ولكن بقدر واقعي كبير وبشكل قوي جذاب .

وبالنتيجة فان اعتقاد الفنان بان الفن يعادل وهم الواقع ومن اي جانب اردنا ان نعتبر : [حتى مشكلة فن الوهم او وهم الفن] . يبقى منطقيا ، غير قابل لسوء الفهم ، وفوق كل شيء فانه تمثيل فريد ، تمثيل



مدرسة الفن الحديث

يلخص في داخله العلاقة الجدلية الكلية بين الواقع والوهم ، والعكس ، أو من الافضل ان نقول (بين الطبيعي والمبالغ) .

بهذا المعنى ، فان شيلتيان يتابع مشروعه الحالي في الاتجاه نفسه للفنانين القدامى ، للكلاسيكيين والعصور الوسطى ، لعصر النهضة وللقرن السادس عشر مزيدا في قيمة المفاهيم العظيمة حول فنان عصر النهضة الذي ـ وكما بين لنا بحق المؤرخ (جوزيبه سايتا) في « عصر النهضة » ـ يشعر بكونه (مشابها له ومشاركا له) ولهذا فانه يكثر ، وبشكل غير ثابت ، عدد اعماله فيعمل اذا ذلك الذي لن تستطيع الطبيعة عمله قط ، لانه حر اي الفنان ، لكن الطبيعة ليست حرة ، هذه الحرية التي تكلم عنها (ليوناردو) في كتابه الشهير [التعامل مع الرسم] فهي لا تعني كونها حكما ولكن على العكس فانها تؤكد بأن (العمل يجب ان يكون مبنيا على النظرية الجيدة) لان الرسم هو (اختراع رفيع يأخذ بعين الاعتبار كل مميزات الشكل عن طريق فلسفة وتنبؤ دقيق) .

ان اللوحة الكبيرة (الوهم الابدي) تمثل وشكل في الحقيقة افضل اعتراف للعلاقة الوطيدة بين النظرية والعمل ، أو من الافضل ان نقول : [تعمق دقيق لبحث ما ، في زمن مثالي ، وتقنية وتنفيذ أي اننا يمكن ان تقول ان خلاص (آراء) يعيشها (شيلتيان) بشكل كامل في اعماله الفنية الكثيرة ومن خلال عمله الواعي] .

ان سعة مجال الرسم تعطينا الوهم بامكانية احتضان امور الامس واليوم في الوقت نفسه ، ولكن اكثر من ذلك المشاعر والافكار والذكريات والرغبات في تتابعها ، وهذا المجال يمكن ان نصفه بأنه ثلاثي الابعاد ، مشاهد عدة تشكل اجزاء من مشهد واحد ، كما ان الشخصيات المختلفة تلتحم في ابراز ذلك البطل الكبير الذي هو في الحقيقة الانسان دائما ، والذي عرفه (ليوناردو) بقوله : [نوافذ الروح] وتعني عند شيلتيان اختراق الظروف المختلفة التي تكون في الوقت نفسه (واقعية وغير واقعية) ، انسانية ومبالغة ، مرئية وغير مرئية ، وكل هذا بشكل مادي وبشكل روحاني ايضا .

يمكن ان يكون مركز اللوحة مكونا من المرأة التي تجلس خلف الطاولة توزع بطاقات الدخول الى الحفل السينمائي ، ولكن الشخصيات جميعها تعيش حياتها الخاصة ، وفي الوقت نفسه ، فانها تندمج في مناخ الانتظار ، والامل ، في الوهم الذي يهيمن اذا على التكوين الواسع ، هكذا يعيش الجميع ذلك القلق الناتج عن الاستعداد للتذوق ، وحسب الحالة الوجوديه والسيكولوجية ، ولكل واحد حصة من الحقيقة ولا يهم اذا كانت الحقيقة ذلك الوهم الابدي لكل يوم ،

كل واحد منهم منجذب بالرغبة في الاستمتاع بذلك التحويل القصصي للحياة في الفيلم الكبير الذي يعرض. فقراء ام اغنياء ، صبيان مهملون وفتيات اصحاء ، سادة محترمون وعجائز مرضى ، يجتمع الكل على عتبة المسرح كمن ينتظر حدثا استثنائيا في ساحة البلدة .

تبدو امراة التذاكر مع ذلك الغموض الذي يلفها ، تبدو كانها تزيد في الجو حالة الترقب الكاتم للانفاس ، وليس من الصدفة انها تشبه ، بشكل غريب ، سيدة عجوزا معتادة على (رؤية البخت) ووهبت بعض الوهم بواسطة قراءة الكف او الطالع ، اننا نتواجد نوعا ما في جو من الغموض في حين ان شيئا من السحر يشع من المشهد كله .

يبدو السكون هناك في كثير من الشخصيات ، ولكن الحقيقة ان هناك توتر داخلي ، فذاك السيد المحترم المرسوم في يسار اللوحة ربما يتنبأ ، هذه (الطاقة الحياتية) ، فبحركة ووقورة يبدو كانه يدعو الجمهور الى عدم الاقتتال بجانب المدخل ، وشيلتيان نفسه مرسوم بين الجمهور في المجموعة التي على اليسار ، حتى انه هو يريد ان يدعو الجميع ، بحركة من يده ، الى سكون ووقور .

هكذا يتبين ان كل شخص يملك الرغبة في تحطيم النظام الظاهر وفي الهرب من هذا الحيز حيث وضعه الفنان .

وستمر (فرانكو ميليه) في تحليلاته لاعمال فناننا فيقول : [لقد تكلمنا عن « الوهم الابدي » بالمعنى الدنيوي ، او من الافضل ان نقول : من ناحية الخلاصة المثالية بين الانسانية والمبالغة ، هذه قيم اراد شيلتيان ان يضعها دوما في لوحاته ، وبالاخص في تلك اللوحات التي بذل فيها جهودا كبيرة مثل لوحة (مدرسة الفن الحديث) و (مدرسة اللصوص) ، ففي هذه اللوحات ايضا جو من الغموض رغم الوضوح في الامور الممثلة : جو من الغموض يجلب المشاهد للعمل وبشكل روحاني لـ (الهروب من العالم) ، ان الجانب الجذاب في هذه اللوحات مكون من هذا الامر ، في حين ان الواقع الممثل هو دائما موجود امامنا بكل قواه التعبيرية والتكوينية ، والجوهر فان الكل في ضياع عن سيطرتنا . انه يفتح نفوسنا على مجموعة من المشاهد التأملية والتي هي وهمية كليا ، ان معرفة الرسم ليست هي الانعكاس فقط للقدرة التقنية وانما للروحانية التي تسيطر التهب الحياة ـ كانما في حياة جديدة ـ للمجتمع وايضا للشخصيات والوسط اللذين يرسمهما الفنان ، وهذا يعني ان الاجساد المصقولة والالبسة والجدران والاغراض وجميع هذه الاشياء فانها تعكس تلك (الاضاءة) ذاتها ، الاصل الميتافيزيكي الذي كان يشير اليه (بوكانسي) لربما يعيش في شيلتيان الناضج خلال الاعوام ، ودائما الشاب الذي ولد في بداية هذا القرن في روستوف على ضفاف الدون وقد جاء وهو على علاقة بتجربة موسكو خلال الاعوام (١٩٧١) ـ (١٩١٩) ، جاء ليبلغ بأن هناك حاجة للفصل بين الفن كمفهوم للمغامرة او لكي يكون الفن بديلا عن هذا ، ليوكن بحثا معمقا للحقيقة ، ادرك شيلتيان بسرعة ، بعد ان كان من اوائل التكعيبيين في الطليعة الروسية ، ادرك بسرعة بوجود حاجة هناك في الفن للخروج على كل المعاني المبطنة ، والاخذ الطريق الواضحة لمتابعة خطى امثلة المعلمين القدامى .

في كتابه (مغامرتي) سيرة حياة شيلتيان ، فانه يصف الاحداث الدراماتيكية للثورة ، يلاحظ في برهة معينة بان [كان الضوء يتناقض ، وكان الجميع يحرسون البيوت على ضوء الشموع الخافتة والذي كان يضمحل بالتدريج ، لم اكن انجح في همس كلمة لان في عقلي كانت تغلي كل المشاريع الممكنة وجميع برامج الهروب] .

كان سيتابع وجوده في اوروبا ، في النمسا والمانيا وفرنسا واخيرا في ايطاليا ، لقد اصبح في حقيقة الامر متعطشا باستمرار للضوء لـ (برنامج الهروب الافضل) الذي كان يسمح له دوما العمل في أوسع افق .

(الوهم الابدي) في مجمله ، وفي الدراسات التحضيرية المتعددة هو افضل عطاء رفعه الفنان الى النفس البشرية ، لان الواقع المشاهد والمعاش لا بشكل سلبي ولكن مؤمنا بوجود ضوء غريب يمكن ان يساعد فجأة للخروج من الكهوف التقليدية ، حتى عندما تبدو الملاحم والامال وكأنها تحطمت وبشكل نهائي .

بعد ان قدمنا آراء النقاد في اعمال هذا الفنان الكبير بقي علينا ان نقول ان شيلتيان لم ينس اصله ولم يتنكر لبني قومه مخدوعا من الاضواء في الغرب ، انه بقي ذلك الانسان الشرقي الاصيل فعبر عن تلك الملامح في لوحاته واعماله وحتى في تعامله مع الاخرين وخير مثال على ذلك ما رواه الفنان (اونيك اوينسيان) في موسوعته الفنية باللغة الفرنسية :

ـ [في معرض اقيم له في صالة (اليزيه) في باريز سنة (١٩٤٩) زاره السفير الايطالي وقد ابدى اعجابه الشديد باعمال (شيلتيان) وقال بعد ان صافحه بحرارة :

ـ ان ايطاليا تفتخر بأن تعتبرك من ابنائها ، اجابه الفنان :

ـ [انني سعيد بتقديركم هذا ، كما انني سعيد في نفس الوقت نفسه ان أكون ابنا بالتبني لايطاليا التي ادين لسمائها الكثير ، ولكن اسمحوا لي أن أقول : انني ارمني .]

موراندي

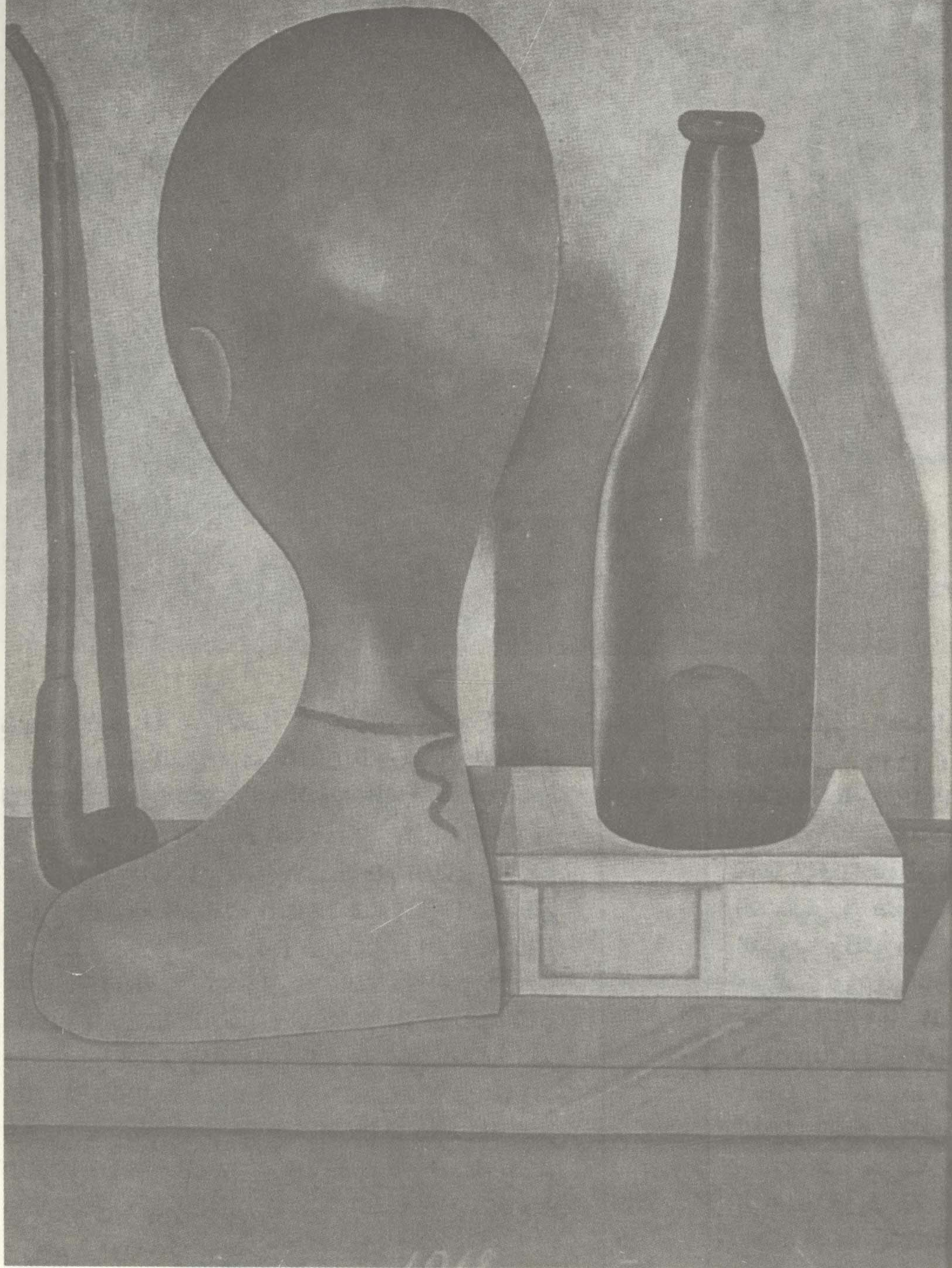
ستيفانيا ماساري
ترجمة : شيرين إيليش

ولد جورجيو (موراندي) في بلدة بولونيا الايطالية عام (١٨٩٠) ، وعاش سجينا في وحدته ، وعاش مغامراته الفكرية والنفسية بحدة ، باحثا عن أفكار جديدة بفن سن العشرين ، وعندما بدأ نشاط المستقبليين Futurists يظهر ويؤثر بعمق على الفن الايطالي ، تابع (جورجيو موراندي) بشغف معارضهم ، الا ان طبيعته الهادئة المتأملة - الذي تقترب من طبع (براك) جعلته يتبع اثر التكعيبيين ، وفي اعماله الاولى يظهر النسق اللوني (الموحد اللون)، والرمادي ، وهذا سيترك اثرا واضحا على أعماله في المستقبل ، وبعد تأثير التكعيبية عام (١٩١٦) ، اتجه ذوق الفنان لفترة نحو الفن الفرنسي ، فاخذ من الفنانين استخدامهم للبعدين ، بالاضافة الى الطريقة اللطيفة في استخدام الالوان : الازرق الخفيف ، والرمادي ، الزهري والابيض ، ولا نعرف اذا كان ترتيبه الافقي الضوئي الذي اعتمده يعود الى تأثير (دوران) ، فهنا ما اعتقده عدد من لوحاته التي تمثل الطبيعة الصامتة ، وذلك بعد عام (١٩٢٥) ، أي بعد بحثه عن القيم التشكيلية .

على عكس المستقبليين، كرس (جورجيو موراندي) مكانا اكبر لفن المتاحف ، ولاحظ بانتباه شديد اعمال الفنانين التوسكان (ايطاليا) ، في القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

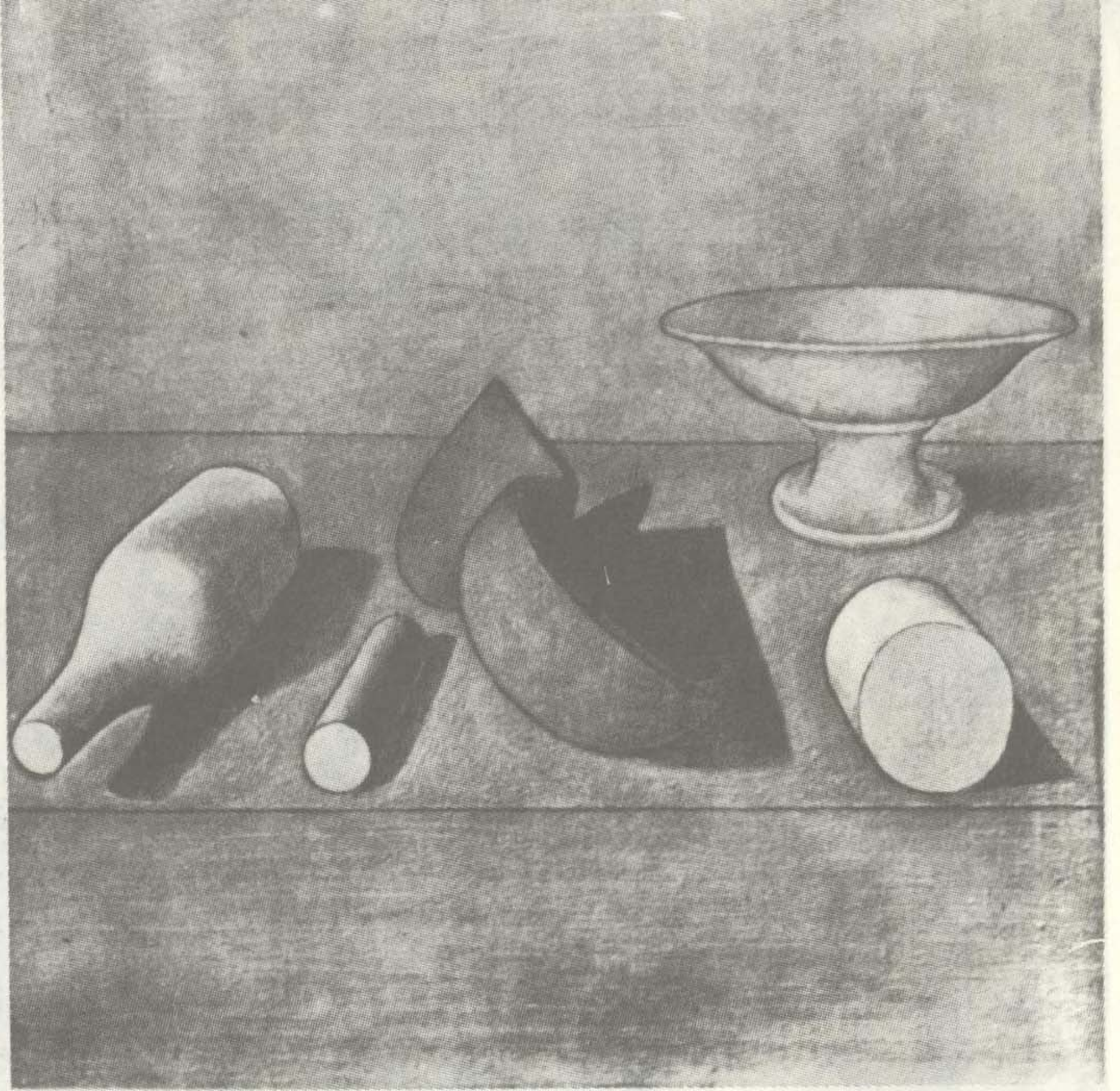
وفي اعماله التي رسم فيها (المناظر الطبيعية) ، بدت لوحاته متأثرة بتيارات قديمة وحديثة على السواء ، فاعجاب (موراندي) الشديد باعمال (سيزان) من جهة ، واعمال (بييرو ديلافرانشيسكا) من جهة ثانية ، جعلته يتوصل الى نوع من (الميتافيزيقية) في اعماله . فلقد وسع (موراندي) افقه بدراسة الاعمال التي وصلت الى يديه من (سورا) و (روسو) و (رونوار) وخاصة (سيزان) اي تحت تاثير الفنانين الذين عاصرهم او الذين شاهد اعمالهم بالاضافة الى دراسة فناني النهضة الاوائل الذين غذوا نزعته نحو (العزلة) نحو (الماضي) ، فكلا التيارين القديم والحديث فتحا امام (موراندي) افاقا جديدة في الرسم الميتافيزيقي .

وهكذا استطاع (موراندي) من خلال مروره بالمستقبليين والتكعيبيين أن يترجم شعوره الشخصي آخذا ما وجده مناسبا ، ففي عام (١٩١٧) و(١٩١٨) اهتم بأعمال (فيرارا) ودرس أعمال (كارا) و (دي كيريكو) محاولا ترجمتها وتفسيرها بأسلوبه الشخصي يقول لامبرتو فيتالي : [ان الرسم الميتافيزيقي عند (موراندي) قوي ، وغني بالتجارب الهندسية النقية مع حنين الى النهضة الاولى ، وهذا يتمثل في الرسومات التي ظهرت في نفس البرودة التي اشتهر بها (مازاشيو) واخيرا ، فهذا التغيير لم يكن جذريا وانما تغير طفيف لا يخلو من مواجهة عقلية للشكل تمثلت في طريقة وضع (الخط ، التشكيل ، الفاتح والغامق ، التقسيم الجدلي للمساحات والسطوح) .



طبيعة صامتة
موراندي

اهتم (موراندي) بالاشياء الطبيعية محاولا ابرازها بشكل أقل دراماتيكية من (كارا) ، ولكن ليس أقل قوة ، أما النقاء الذي يظهر واضحا في لوحاته فلربما يعود الى (العزلة) ، وهو في الواقع النقاء الذي يبحث عنه : (أوزيفانت) و (لوكوربوزييه) يقول فيتالي : [مما لا شك فيه ، أن (موراندي) لم يعتمد الحجم متأثرا بالتكعيبيين ، كما وأنه ليس له علاقة بالفرنسيين الباحثين عن النقاء ، Puristes للنقاء عند (موراندي) أصولا وجذورا اخرى ، فما هو طبيعي يتمثل في (فن موراندي) من خلال تأملاته في هدوء وحدته ، وان شعوره التاريخي ليس مصطنعا ، وانما غني بالوحدة ، وبالتمسك المتواضع



طبيعة صامتة .. موراندي



كاكتوس / ١٩١٧ /

بغموض الحقيقة ، والحياة هو النقاء عند موراندي .

لعل (موراندي) هو الفنان الاوربي الوحيدالذي لم ينتابه شعور بضرورة (العودة الى النظام) كرد فعل وحنين الى الماضي ، كما فعل (كارا) و (دي كيريكو) او (دوران) ، والانسجام الفراغي الذي يميز (الطبيعة الصامتة الميتافيزيقية) في أعمالهيظهر تاثير بييرو ديلافرانشيسكا) من خلال (المليء والفارغ) Plein et vide كما وان اعتماد (موراندي) على الاشياء البسيطة اليومية ، يدعو الى الاحساس ، كما في المنطق الشعري ، والى التوجه نحو العلاقة بين الطبيعة والعقل ، بين الجمال والحقيقة ، بين مايولده الخيال ، وبين ما يدعو اليه العقل ، بالاضافة الى النظر في داخل الشيء ، وهذا ما ترتاح اليه نفس (موراندي) فمن خلال الاشياء الطبيعية استطاع ان يترجم (موراندي) حياته الخاصة في فنه .

أما الفنانين الفرنسيين المناصرين للنقاء في اللون ، منهم بنظرنا من كانوا قريبين روحيا من (موراندي) ومع ما اخذه بطريقة مباشرة من مدينة (اريزو) الايطالية ، وفلورنسا وبادوفا ، وذلك من خلال المنظور اللطيف الذي يضفي شعورا بالوحدة والتامل الشاعري ودون أن ننشيء تيار الميتافيزيقيةالهندسية عند (فيرارا) الذي تاثر بها (موراندي) والنغمة القاسية للون الابيض ، الاصفر ، البني والاسود ،

وهذا يظهر في عدد ليس بالكثير من لوحاته التيانجزها بين عامي (١٩١٩) و (١٩٢١) (نذكر الطبيعة الصامتة عام (١٩١٩) من مجموعة الونفي) .

اذن كانت مدينة (اريزو) القريبة من بولونيا حجا متكررا للفنان وعنصرا اساسيا في تطور المفهوم التشكيلي في فنه . فقد اعتمد موراندي على البحث الدؤوب والمتواصل بغية التجديد كما فعل ماتيس وبراك ، وفي اعماله وحدة وانفصال في نفس الوقت ، تقتضيها المراحل المختلفة من حياته ، ومن دخول (موراندي) في أصل الاشياء يظهر فهمه لسؤال اساسي : شغل فناني عصره ، وهو ان الشرط الوحيد للدليل الشكلي يكمن في الفعل الذي لا يخنقالاحساس

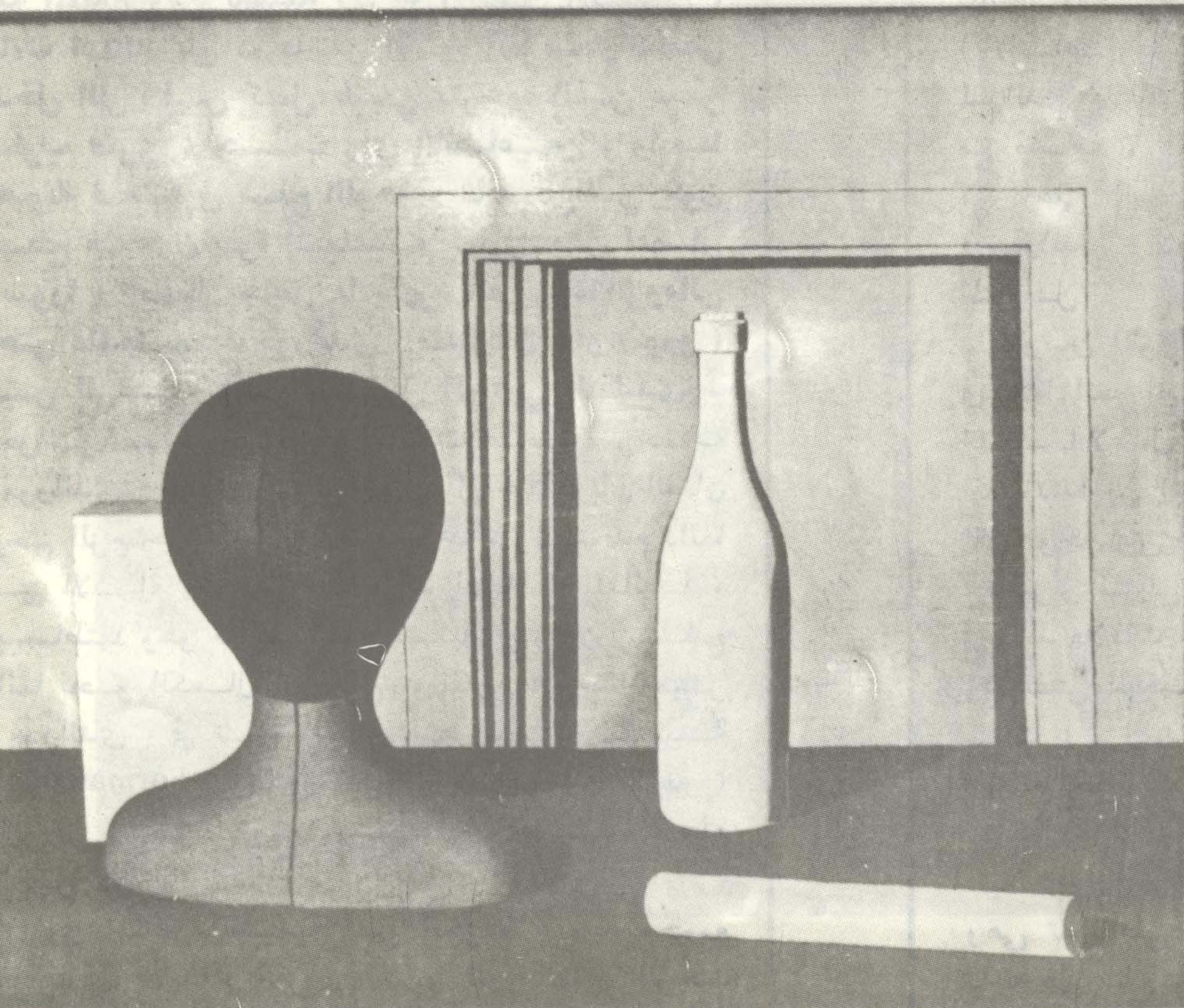
تركت تجربة (موراندي) الميتافيزيقية اثرها الواضح في طريقة استخدامه للفاتح والغامق الذي يحدد الابعاد الثلاثية للوحة : وفي نفس الوقت لميبتعد عن جو الفن التصويري المتمثل في (القيم التشكيلية) التي تمثلت في لوحاته .

في عام (١٩١٩) بدا فن (موراندي) يميل نحو اللطافة في ابراز الاشكال الهندسية بالاضافة الى الالوان المستخدمة التي بدات تميل نحو الرقة . و ك (كارا) بدا فنه عام (١٩٢٠) يميل نحو التعبير عن التوافق العقلي ، مع الاحساس ، ففي هذا العام احس الفنان بحاجة الى ادخال عناصر جديدة الىفنه



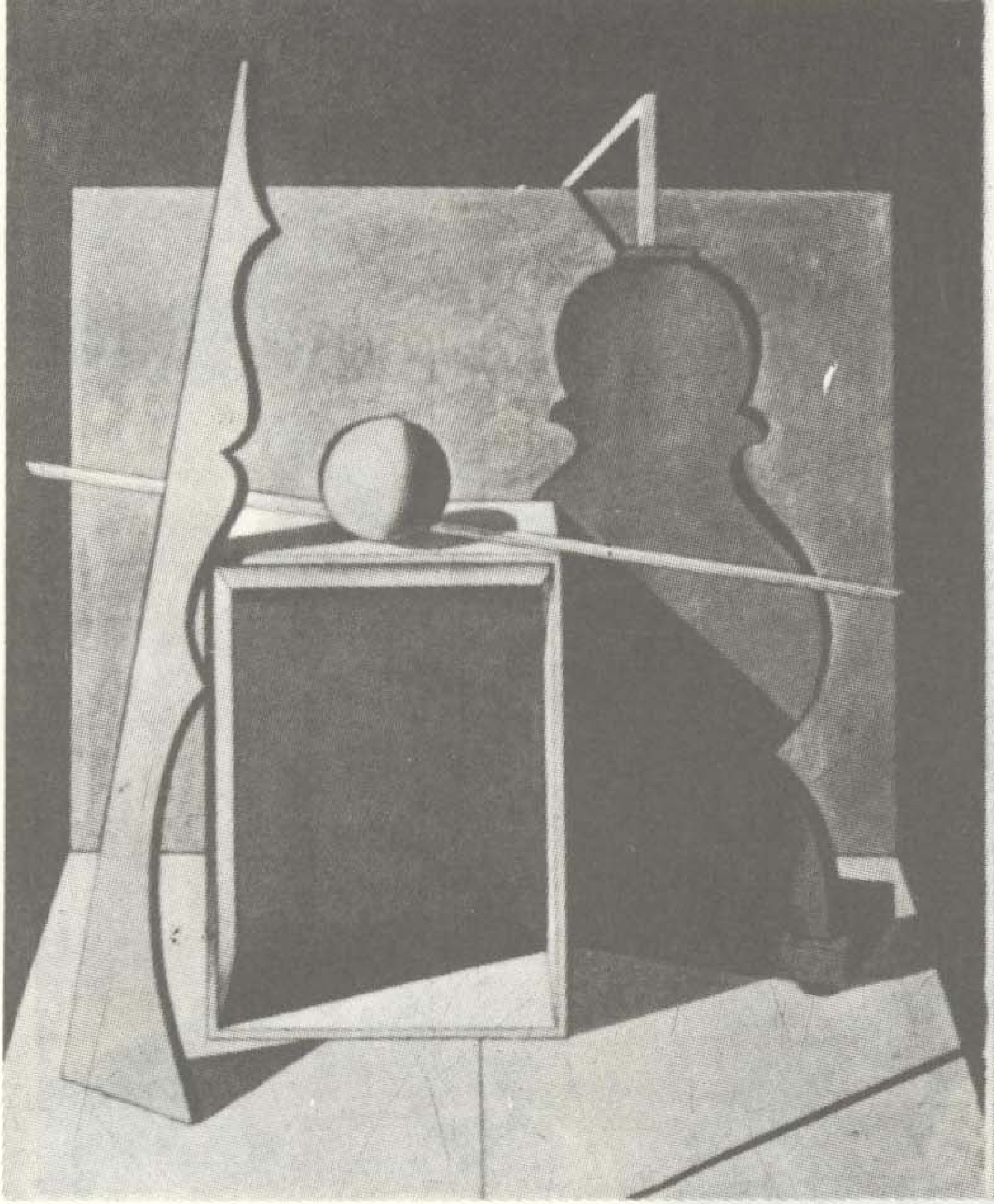
وجه وطبيعة صامتة

وجه وطبيعة صامته





طبيعة صامتة



طبيعة صامتة / ١٩١٩

اكثر تعقدا من البساطة التي اعتمدها حتى الان ، ومع ان الاشياء تحتفظ بعنصر التقليد ، الا انه باستطاعتها ان تعيش خارج نطاق الحياة اليومية ، انطلاقا من هذا المفهوم ومن تمسكه بحركة (الفن التشكيلي) جاءت اعماله على درجة من الضوء الغريب والغامض فدخل اللون ليس كفعل طبيعي يترجمه الفن عبر اسلوب فكري ، حسب راي الانطباعيين ، وانما كحيوية ضمنية في سطح اللوحة ، فالصباغ الذي يكون السطح مشحون بقوة اشعاعية ، كما في بعض اعمال (سورا) وبشكل خاص ما يظهره الفريسك الروماني وحتى عندما يعجب موراندي (بشاردان) او (كورو) فليس للرجوع الى الشكل الواقعي التقليدي .

وحوالي عام (١٩٤٠) اخذت عناصر لوحات (موراندي) طابعا أكثر فخامة وقيل حينئذ بأن الفنان يرسم الزجاجات كما لو انها صروحا ، ويستخدم دائما نفس الاشياء ، وهذا ما يؤكد اعجابه بنقائها ، وببساطتها وهو ما يعبر عنه تشكيليا بتوازن يسطح دائما نحو الكمال « المليء والفارغ » وما يميز (موراندي) في تلك الفترة هو تجنبه للشكلية Formatisme وهذا ما يجعله يقترب من (سوتين) أكثر من (براك) مع أن دراساته وابحاثه تضمنت هذا الاخير .

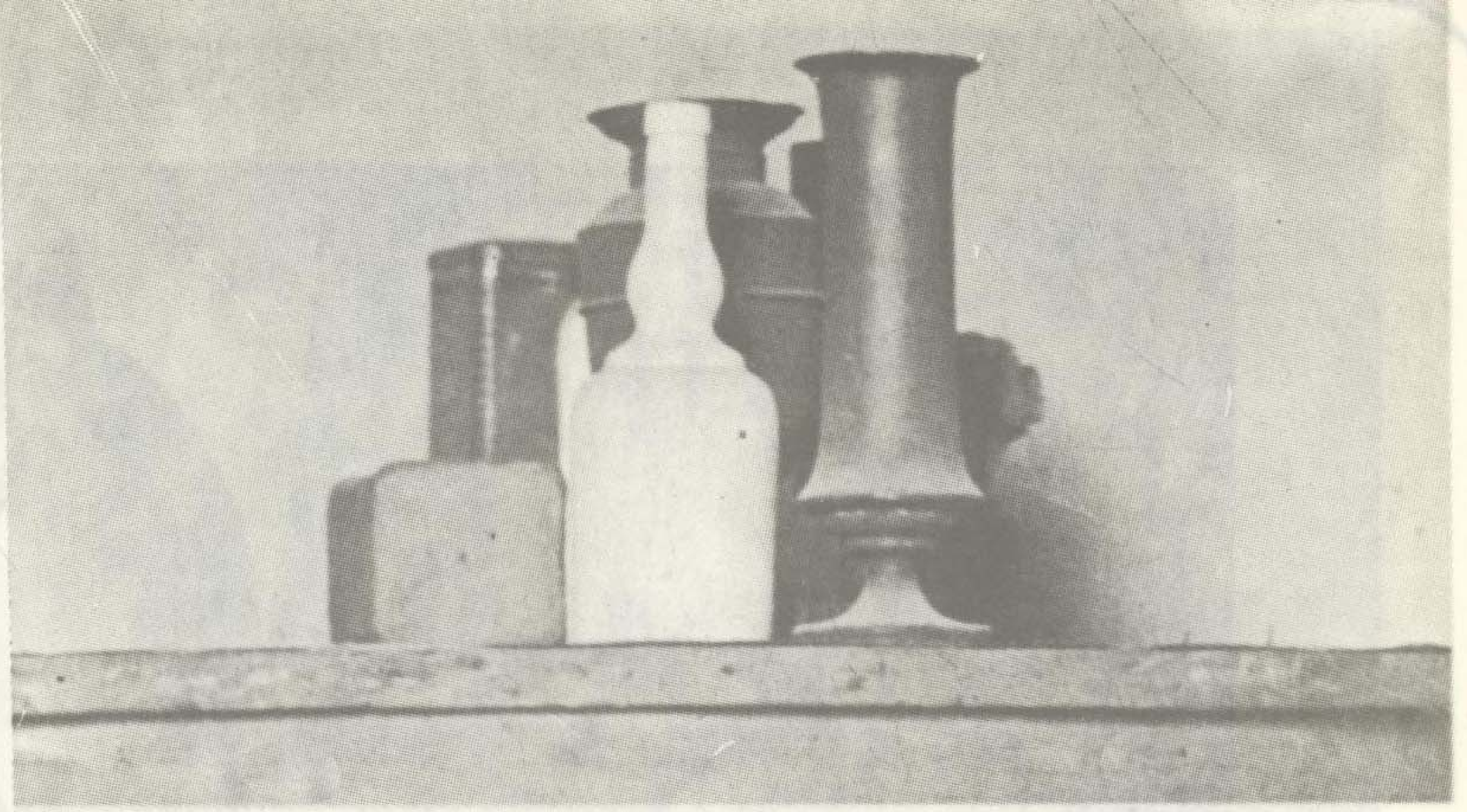
وفي المناظر الطبيعية التي انجزها ، وصنع جميع تجاربه في الابداع الفراغي مع قلق الفنان الوحيد المنعزل والمسؤول في نفس الوقت أمام الحياة ، – في فترة حرب اسبانية ، واوروبا – ولهذا نتائج حاسمة، ولفن (موراندي) وطريقة إظهاره للنور يرجع الى مقدرة استثنائية على فهم التركيب الخارجي وشكل المظاهر واختراع أساليب جديدة لاظهارها ، وكما يعني (الارتباط) عند (بوسان) و (سيزان) ، يعني أيضا لموراندي أن يكون فنه على مستوى عصره وما يحمله مع صعاب .

وعلى العكس فتبدي الطبيعة الصامتة عند (موراندي) درجات متتابعة بطيئة من التأمل المتواصل .

وتبين اللوحات الـ (٢٤) في الحفر التي عرضت في هذا العام في معرض الحفر الوطني الايطالي عددا متجانسا لاعمال موراندي ، وهي تتضمن اعمال الاعوام التي تبدأ من (١٩١١) وحتى (١٩٥٦) ، وبتحليل لكل لوحة على حدة ، يمكننا أن نلاحظ ، كما يقول (لامبرتو فيتالي) : (وهو الناقد الرسمي لموراندي)، [يوجد علاقات متينة بين العمل الملون والعمل المحفور، وفي نفس الوقت يحتفظ كل منهما بهوية خاصة] ، يبحث (موراندي) دائما في الطبيعة التي تدخل في تأملاته حول موضوع الضوء ، ويحمل الظل والنور نتيجة رمزية : تظهر المادة والفراغ ، وتبدو الاشياء دليلا لرمز مرئي ، وتظهر زجاجاته ، سامية ، متميزة، وهي تدل على ذكاء الفنان : وتعطينا صورة حقيقة ثانية هي نتاج تأمل شخصي هي اشياء مألوفة ، أجزاء من خفيفة نراها كل يوم وتجتمع لتخلق شكلا جديدا



طبيعة صامتة
١٩١٥



طبيعة صامتة من مرسم الفنان موراندي



طبيعة صامتة من مرسم الفنان موراندي

ينبع عن فكر يميل نحو (التجريد) ولتلك الاشياء الطبيعية أهمية كبرى عن الفنان كما هي عند (سيزان) فهي تظهر المحتويات العاطفية والنفسية التي تقترح الصورة ولا يعيش الشيء في معناه العادي ، ولكنه يتحول الى رمز غني بالمعاني ، ففي أعماله الاولى (الطبيعة الصامتة) مثلا التي انجزها بين (١٩٢١) و (١٩٣٠) تثير الاشكال المبهمة حاليا بتموجات ضوئية تجعلنا نفكر بما هو غامض في واقعنا .

وتظهر دراسات الفنان التشكيلي (مثلا عام ١٩٢٤) وفي ١٩٤٦ حيث تظهر الاشكال الهندسية المتضمنة المستطيل ، والدائرة والمربع ، وهذا لا يعني ابدا أن (موراندي) يخترع أشكالا جديدة ، ولكنه يصل الى ابداع مستقل ، ذلك أن تفكيره يخضع كل ما يراه لتغيير عميق .] .

ذلك أثر لما استفاده من القرن الخامس عشر حيث تتوضع الاشياء في الفراغ تبعا لفائدة (النسب الالهية) والتي تشبه الى حد بعيد (النسبة الذهبية) الذي يستخدمه كارا ، وذلك نتيجة لدراسته أعمال (باولو دونا تيللو) و (بييرو ديلا فرانشيسكا) بالاضافة الى (جيوتو) ، فلقد رجع (كارا) الى أعمالهم يبحث من خلالها عن (القيم التكعيبية) ليكتشف علاقة بين الفراغ المتمثل في الهندسة الاقليدية ، وبين الرؤيا بقيمها الانسانية ، بالاضافة الى الالوان الذهنية المستخدمة في انشاء وتقسيم المساحات .

تظهر الحقيقة عبر انسجام تظهر فيه الاشكال الهندسية جميعها ، ومن المهم هنا أن نتذكر قول (موراندي) في مقابلة أجراها في (٢٥) نيسان عام (١٩٥٧) ـ [درج غاليليو على التذكير بأن كتاب الفلسفة الحقيقي ، كتاب الطبيعة ، كتب بلغة مختلفة عن لغتنا وابجديتنا ، فالحروف كانت مثلثات ، ومربعات ودوائر ، اهرامات ، ومخروطات ، واشكالا هندسية أخرى ، انا أشعر بتفكير (غاليليو) هذا ، وفي اعتقادي ان الاحاسيس والصور التي يقترحها العالم المرئي ، وهو عالم شكلي ، صعبة التعبير ، او لا يمكن التعبير عنها مطلقا ، وهي أحاسيس ليس لها اية علاقة ، أولا علاقة غير مباشرة بالحياة اليومية ، بما تحويه من أشكال ، وألوان ، فراغ وضوء ، بالنسبة لي ليس هناك شيء تجريدي ومن جهة ثانية انا مقتنع بأن ليس هناك ما هو أكثر سيريالية وأكثر تجريدية من الواقع نفسه] .

إذن الواقع هو نقطة الانطلاق ، والبحث تنطلق من الوعي العامل وينتج عن نتائج تشكيلية اكثر نقاء وبفضل التأمل الجاد والعميق لما تعطيه الرؤيا ، ويخضع العنصر الطبيعي للتحليل لانه الاسلوب الوحيد للوصول الى بناء شكل أساسي .

وتظهر في لوحات الحفر Gravure رموزا وتعطي حفرا فراغيا ، وبتصالب الخطوط التي تعطي شكلا يصل الفنان الى جميع الالوان والاطياف كتلك الموجودة في اللوحات الملونة .

يحتفظ (موراندي) كثيرا بارتباط الماضي ولكنه لا يبتعد كثيرا عن الفكر التجريدي العقلي لموندريان وبول كلي ، فبالنسبة له ، تحمل الاشياء معان وأفكارا وتشكل كلا ، وان اعادة تكرارها بطريقة متشابهة يدل على أن المقصود هو الفكرة نفسها اللعب ، يتم عملا تجريديا ، ولكنه يحتفظ بعلاقات نفسية يظهر تحليلها مرايا متضمنة في الصورة .

يعتمد (موراندي) في أعماله على النموذج المكرر ويلح على نفس الموضوع بطريقة رتيبة فيمكن التعبير عن نفس المنظر بطرق عدة ولكن ما يهم هو المضمون النفسي ، والمظاهر التي تعتبر أشكالا تبعا لعلاقات



منظر .. موراندي

الضوء يتبين كل ما هو غامض في الحقيقة فكل شيء يتناقض مع نفسه ويمكن أن يظهر على عكس صورته فللظلال نفس لقاء الاجسام ، وللاجسام نفس صفاء الظـلال .

اذن عن طريق تحليل واضح ومتمعن للحقيقة ، يتوصل (موراندي) الى اعادة خلقها ، وما يميز هذا الفنان عن غيره هو تمسكه الكامل بالمعطيات الحقيقية ، تتغير الاشكال الى خطوط مستقيمة او منحنية مقترحة ، فضاء بلا نهاية يحولها الفنان بتفكيره الى أشياء ملموسة ، من جهة تعكس قطعة النحاس التي يضع عليها الفنان رسوماته وأفكاره ، فما ينقشه على قطعة النحاس يشبه طريقه تشكيل (الفكرة) ، فالفن بالنسبة له هو الترجمة المرئية لما هو في اساسه عقلي فالاشياء هي اجراء عن الحقيقة تجتمع مع بعضهـا لتعطي شكلا جديدا فكريا وتصبح عندئذ (اشارات لرموز لغوية مستقلة) .

تتحـول السطوح التي يحضر عليهـا موراندي رسوماته والتي يتابع فيها باستمرار عمل الحموض عليها الى قطعة مليئة بالاشارات وتظهر كنقطة في فضاء تعمل فيها القوى المتناقضة على طريقة المليء والفارغ . السالب والموجب ، الضوء والظل ، وما يغيب هـو التطور ، تشكل الصورة وعناصر لغتها .

ويصل هذا البحث الى تركيب ذو قطبين هو محور بحث الفن الحديث : ففي مقال حول الشكل يقول (كاندينسكلي) [هو (تجريد) كبير و (واقعية) كبيرة . فمن جهة توجد الروح الحية التي تعطي الاشياء احساسا وهي موجودة في أعمال (موراندي) الذي لا ينقطع أبدا عن اتصاله بالواقع ففي نفسه نزعـة دائمة نحو المنظور ، وطريقة نحو الهـدم والبناء ، للمعطيات الواقعية والوصول الى النفاذ الى الواقع نفسه] ومن جهة ثانية ، البحث عن المطلق الشكلي يدعو بالضرورة الى اعتناق شكل هندسي مثلا ، في عدد من أعماله التي تمثل (طبيعة صامتة) رسم عام (١٩٤٦) رسما مستخدما أشكالا في دائرة ، في محاولة للوصول الى فكرة الفضاء وجمعها مع بعضها بالنسبة للتركيب العام ، في عدد من (الطبيعة الصامتة) التي انجزها عام (١٩٥٤) يظهر الاحجام في سطوح غير محددة بالخطوط المستقيمة المتعامدة ، أو يستخدم ما يستعمل في التصوير من وضع الاشياء بعيدا عن حقل الرؤيا وذلك ليبدع خيالا يسخر بعيدا عن العناصر الطبيعية الصامتة .

وهكذا فتح (موراندي) عبر بحثه عما هو داخل الشيء الفيزيائي المحسوس المجال امام (حقيقة ثانية) اكثر عمقا هي الميتافيزيقية التي تبرز الحقيقة كحلما وليس العكس بالعكس ، وفي بساطة الاشياء الطبيعية وجد موراندي وضعا أسمى من وضع الانسان ، وضعا يكمن فيه سر الفـن .

فرانسيس بيكون في معرضه الشامل

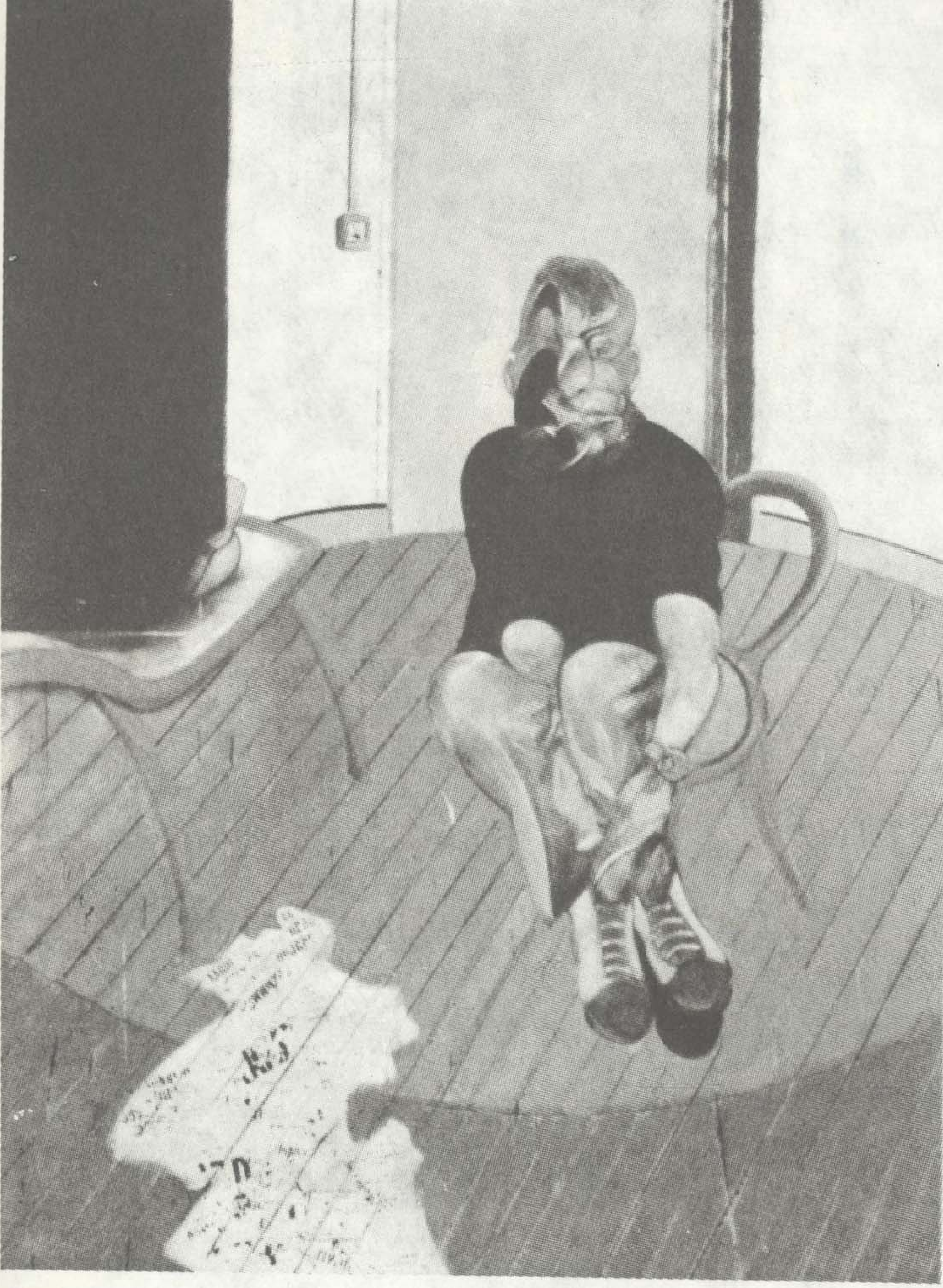
هيوبرت هيوز
ترجمة توفيق الأسدي

افتتح في حزيران الماضي في انكلترا ثاني معرض شامل للفنان الكبير (فرانسيس بيكون) ، وكان الأول قد افتتح منذ ثلاثة وعشرين عاماً خلت ، هذا ويدعي بعض النقاد البريطانيين انه أعظم رسام في العالم الآن، كما يقول بعضهم الآخر، انه أفضل رسام عرفته بريطانيا منذ (تورنر) .

بعض الفن عبارة عن ورق جدران ، أما فن (بيكون) فهو الورق اللاصق الخاص بقتل الذباب ، والذي التصقت به عدد من المطالبات لا تحصى ! فعلى مدى اربعين عاماً جذب فنه المديح الشديد والافتراءات المبالغ بها ، هناك الكثير من الناس الذين يرون عمله على انه ذو أسلوب ثلجي وحسي في الآن ذاته ، انه ذلك النوع من الفنانين الذين يثير عمله الاعجاب وليس الافتتان بالاحرى . لم يعرف بيكون ذلك التطور المألوف الذي يمر به الفنانون الكبار في سن الكهولة ، حيث يتحولون الى شخصيات أبوية كبيرة يربتون على اكتاف الفنانين الصغار ويستغرق في ذكريات الشباب ضمن الخريف الرقيق الذي يعيشونه ، متذكرين اندادهم الميتين ، لم يحدث مثل هذا لبيكون الذي من شأنه أن يصرف بازدراء قارص كل ما رُسم في القرن العشرين ، قيل عنه انه معجب بجياكوميتي وبيكاسو ، انه أبدى قليلا من الاحترام لبعض الفنانين الآخرين وهم قلة ، ولكن حس العزلة لديه رهيب جداً ، هناك شعار لاحدى الأسر الارستقراطية الفرنسية يقول — [لا يمكنني أن أكون ملكاً ، ولا أتنازل أن أكون أميراً فأنا من آل روهان] ، وهذا ما ينطبق على (بيكون) ضمن رسامي القرن العشرين .

قاموس الصور البيكونية شهير جداً ، ومن اكثر عناصره شهرة لوحة البابا الصارخ ، الناهض ملطخاً من سواد أشبه ، بجبلة خارجية تخص آكلي اللحوم ، وعرشه محدد بنهايتي برج ذهبيتين ، وكله محاط بقفص تخطيطي غير واضح ، وهي شبيهة الى حد كبير بلوحة لفيلاسكيز رسمها للبابا (انوسنت العاشر) وموجودة ضمن (مجموعة دوريا) في روما ، ولكن (بيكون) ينكر تماماً انه رأى هذه اللوحة من قبل .

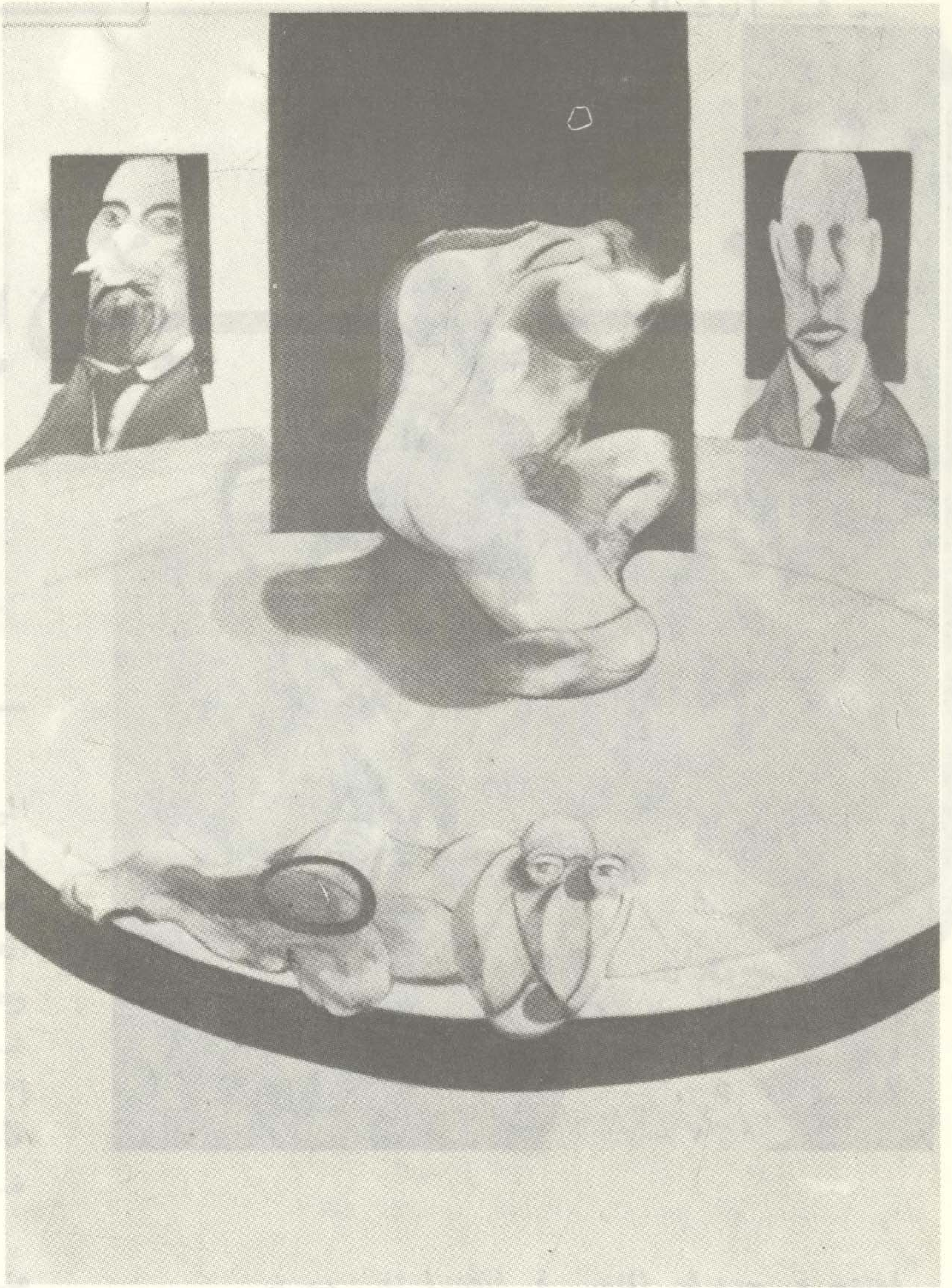
كما نجد في لوحات بيكون موتيفات عديدة : الصلب مثلا ، والشخوص ذوو الحدبات المتشبثون بشيء ما والممددون على حامل رسم الرسام أو مناضد العمليات الجراحية ، اللوحات الشخصية المشوهة ، وعمليات الطعن بالأدوات الحادة ، الاختراقات ، « ارواح » اسخليوس المنتقمة المثبتة فوق زجاج النوافذ ، وتحول اللحم البشري الى لحم للاكل ، والانف الى فم ، والفك الى فك حيواني ، والفم الى نوع من الفوهة متعددة الأغراض ذات أضراس طاحنة قاتلة ، وكلها تطمح الى ان تكون أشبه شيء بالوثيقة ، لقد قيل لنا مراراً وتكراراً هنا ان هذه هي الحدود الخارجية



فرانسيس بيكون / شكل /

القصوى للمدرسة التعبيرية : هذه هي امارات الغربة المتشائمة التي وصلت اليها الصورة البشرية بسبب ذلك التاريخ الطويل من المعاناة الجماعية ، لقد انفجرت النفس الجماعية للبشر داخليا ، مخلفة وراءها اللحم الفردي الضبابي المعمم على نحو بشع ، هذا « وتعكس » هذه اللوحات الرعب ، ان قوتها الكامنة في عكس الصورة كمرآة ، انها حكايات ، رغم انها ليست دائماً حكايات واضحة مقروءة .

يرفض (بيكون) وجهة النظر هذه تماماً فهو لا يرى نفسه كتعبيري بل كواقعي يراهن بنتيجة فنه على تعارض بين العقل (الأوامر ، التذكر ، ضرب المثل) والحس ، لا تحاول لوحاته ان تروي لنا حكايات بل ان تفرض نفسها على النظام العصبي للمشاهد ، وتعرض عليه كما يقول بيكون نفسه ، [الاحساس دون الملل الذي يسببه نقله] ، وقال مرة [ينقل الشكل التوضيحي لك عبر العقل مباشرة ، ما الذي يدورحوله هذا الشكل بينما يقوم الشكل غير التوضيحي بالتأثير على الاحساس اولا ثم يتسرب ببطء عائداً الى الواقعة .) ان جوهر الاختلاف بين شخوص (بيكون) وشخوص الفن التعبيري هو ان شخوصه لا تتوسل الشفقة ، انها ليست مثيرة للشفقة ، ولا تحاول ان تناديك لتدخل الى حيزها ، كل شيء فيما ينبسط من حالة الالتفاف في صمت وذلك على الجانب الآخر من الحائط الزجاجي ، (ربما يصر بيكون لهذا السبب على ان يضع أكبر لوحاته خلف زجاج ، فمن شأن هذا ان يجعل العزل واقعيا ، أو شديد الحرفية احيانا ، اذ يتحول الزجاج الى عنصر ، بل حتى الى نوع من الكولاج .) ، تقول مؤرخة الفنون (دون آدز) ان هناك الكثير من التشابه بين رؤيا بيكون للقضايا الانسانية ورؤيا المريض بالنورستانيا أو النهك العصبي ، مع تلميحات غير



فرانسيس بيكون / شكل /

واضحة الى اعمال (ت. س. اليوت) الاولى : مزيج سينمائي سريع القطع لـ « توق الى الميثولوجيا الكلاسيكية » ، وحدة السلوك المعاصر ، وتهديد اللامرئي واندلاع العنف العرضي ، بعض أبيات اليوت الشعرية بيكونية جدا ، خذوا مثلا قصيدة (سويني بين العنادل) .

ـ « المضيف مع شخص عديم الخصائص
يتحادثان عند الباب على حدة ،
العنادل تغني قرب
دير القلب المقدس ،

★

وقد غنت ضمن الخشب الدموي
حين صرخ اغا ممنون عاليا
وترك نخالتها السائلة تسقط
لتلطخ الكفن القاسي الملوث الشرف . »

★

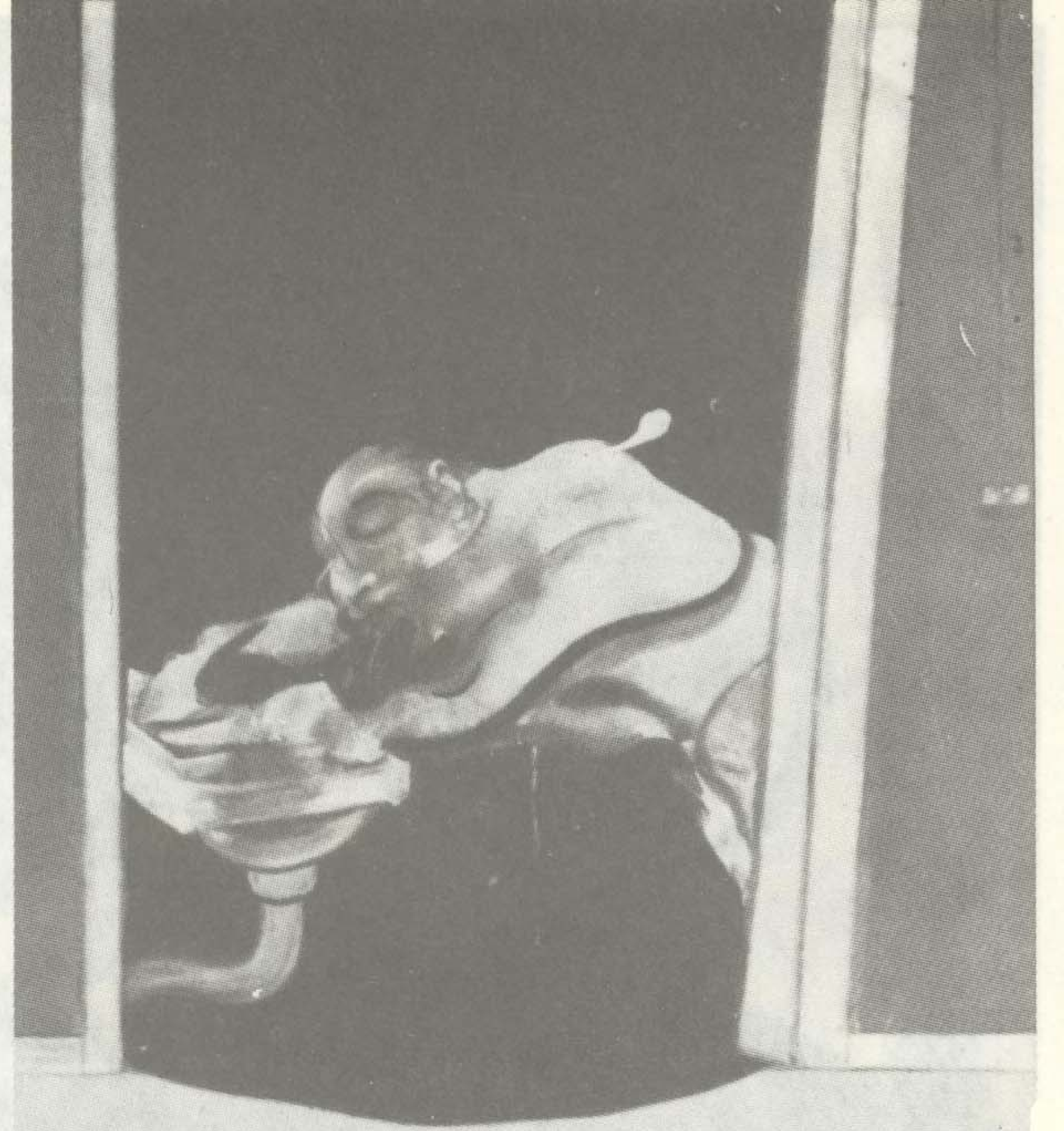
ذلك « الشخص عديم الخصائص » هو بالطبع شخصية رئيسية لدى بيكون .

ان الامر الغريب حقا في اسلوبه الرمزي هو انه يستطيع ان يكون دقيقا وفي الآن ذاته غير ممكن الامساك به ، فتشويهاته للوجه والاعضاء تحمل علاقة ضئيلة بأي شيء سبق للرسامين أن فعلوه بالجسد البشري منذ « سيزان » ، الاشكال يتحكم بها الخلع : فهي تلطخ جانبيا وهي تدور حول نفسها ، ليس كتتابع الحقائق المعروضة والسطوح الشفافة في التكعيبية ، بل كأنها مرت ببعض التدابير النهائية المرسلة ضمن رسالة ما ، يحتفظ شكلها بتكامل عنيد ، انه النتيجة الدقيقة لحركة مفاجئة ، ومع بداية الستينات وحتى



شكل جالس ../ بيكون/

منتصفها ، وهي الفترة التي بدأ يرسم فيها اللوحات العظيمة ذات المفاصل الثلاثة ، وحين هجر (بيكون) الاستغاثات (الشبحية) الكامدة للوجه التي استعملها في لوحاته التي تمثل (البابوات) ورجال الاعمال المحجوزين في اقفاص ، وبدأت شخوصه تجسد قوة تشكيلية هائلة ، في بعض الاحيان تبدو هذه المخلوقات المعقودة في أوضاع متعارضة وكأنها يائسة تماما ، ولكن هناك لحظات أخرى لا يبدو فيها التلطيخ والتعقيد اللحمي مصوراً بل هو معاد تركيبه ضمن الثنيات السميكة وخطوط الالوان الزيتية ، وتتخذ كثافة مأساوية أقرب الى أسلوب ميكلانجلو منها الى أساليب المدارس الحديثة ، ومن بين الفنانين الذين حاولوا في القرن الماضي تمثيل داخلية الجسد ، فان (بيكون) يتمتع بمكانة عالية ، مع كل من (شيله) و (كوكوشكا) و (جياكوميتي) انه يكسر حلقة التوقع التشاؤمي بأن يمضي بشخوصه ، وهي بعد نماذج أولية ، الى ميادين العظمة ، وذلك من وراء نطاقات هذه الشخوص في الفن السابق على (بيكون) عرفنا مجموعة من الرموز الكلاسيكية الخاصة بالطاقة الحيوية والرثاء ، أما نقطة انطلاق (بيكون) فهي أقل جزما : صور لأجساد بيضاء مجهولة الاسم ، توحي بالرهبانية ، لقطة لقرد من فصيلة البابون ، أو لاعب كرة قدم في حركة ضبابية ، أو حارس مرمى لعبة الكريكيت يمسح الكرة على جذول الشجر ، والوجه المدمى لمربية الاطفال على درج مدينة (أوديسيا) في فيلم أيزنشتاين (المدرعة تواتمكين) ونظاراتها منحرفة ، مثل هذه الصور وغيرها تبدأ كمفاتيح ، كثقوب في النسيج الاجتماعي ، ثم يتم التعامل معها تدريجيا لتتحول الى (رموز) ان العدسات



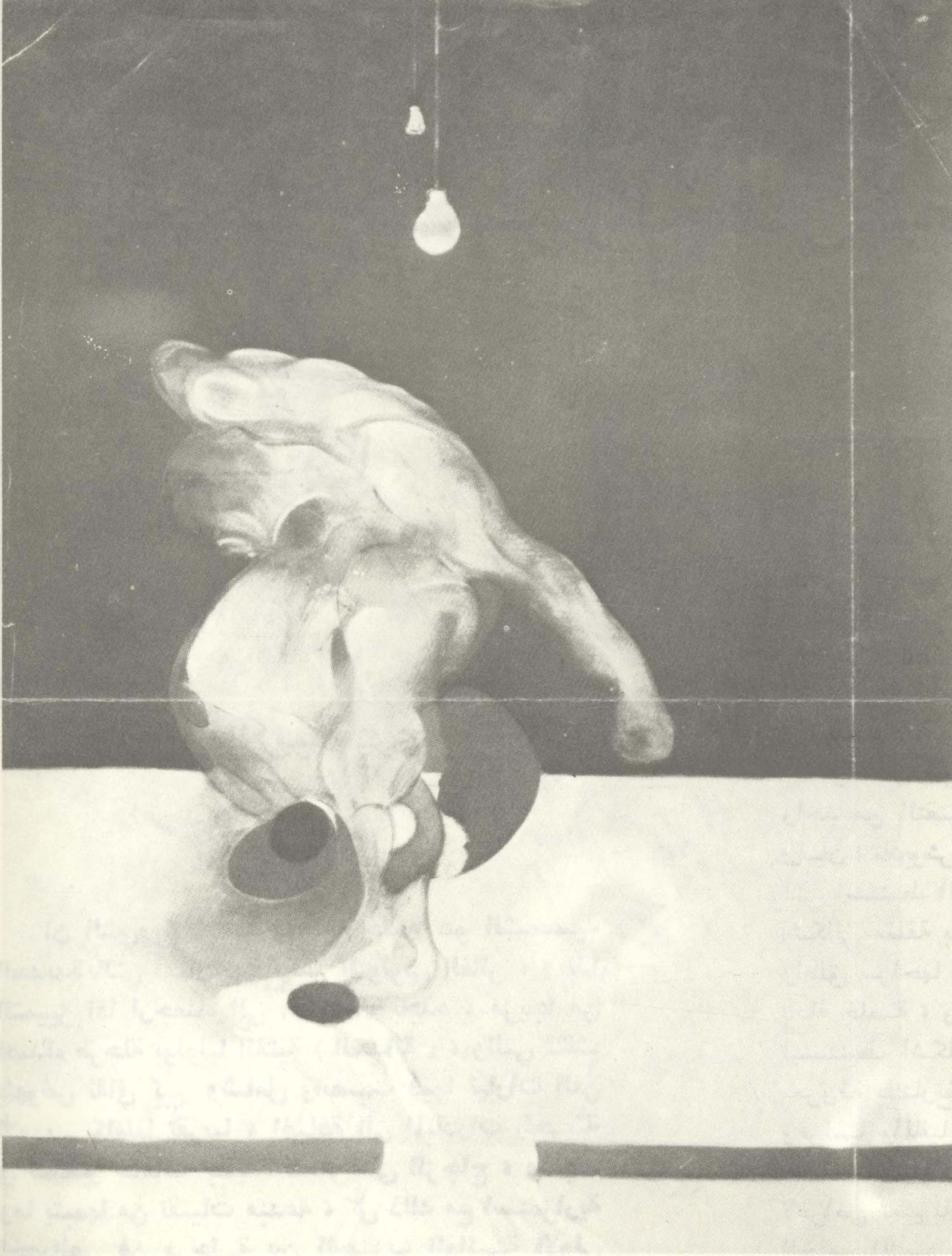
جزء من لوحة / بيكون /



ثلاثية أيار - حزيران / بيكون)

الاهليلجية لنظارات مربية أطفال أوديسيا مثلا تتحول الى اهليلج أكبر ، دون وجه خلفها : كعلامات تنقيط تفرض على المرء ان ينظر ، فهي ترصع لوحة (السبعينات) ان مصارعي لوحات (مايبريدج) يتحولون لدى بيكون الى رموز لمعركة جنسية ، ولكنها ترمي بعيدا بالهدف الوثائقي ، وهي ان تفعل ذلك تفتح الطريق امام حوار جديد للشخوص ، وحين تدفع بالقوة بواسطة عاطفة قوية - كما في اللوحة الثلاثية أيار - حزيران ١٩٧٣ - التي تحتفل بذكرى انتحار صديقه (جورج داير) في فندق باريسي قبل ذلك بعامين ، فان الصور (المسببة للصدمة) لدى بيكون تسمو الى طبقة التفجع العظيم : انها تعيدنا الى الماضي الكلاسيكي ، ولكن الى رخامياته بل الى تضحياته .

ولن يكون اي من هذا ممكنا دون تمكن (بيكون) من الجانب الحسي للوحة ، لقد قيل الكثير عن اعتماده على الصدفة ، ولكن يبدو انها أثرت على حياته (انه مقامر اصيل ، مدمن على المخمل الاخضر) ، اكثر مما هو مدمن على فنه ، يمكن للمرء ان يقول ان الافشاء الهتافي للون الابيض في لوحة مثل (دراستان للوحة لجورج داير ١٩٦٨) امر يتعلق بالصدفة ، ولكن مثل هذه الصدفة امر تمكن معالجته بسهولة مع الممارسة ، كما تتناسب مع المنحنيات الاخرى في اللوحة (مثل ظهر الكرسي في الصورة التي ضمن الصورة الى اليسار) ، والحقيقة هي أن بيكون الذي نراه هذه المرة في معرضه الجديد يشترك في امور كثيرة مع كبار الفنانين القدماء ومع الفن المعاصر ، يكتسب اللون الزيتي كمالا رائعا عندما يتحول الى لحم انساني . يفكر المرء هنا بالنور اللماع ، بالرسم (البندقي) الاحمر بين فرجتين من نسيج حي ، مثل هذا السطح من اللون الزيتي جزء من العمل المتعلق بنقل الاحاسيس ، وليس المقترحات ، وهو ليس سخيا على نحو عاطل وليس جنسيا ((على نحو ساخر)) ، ولكن الشيء الذي لا يستطيع ان ينجزه هو تثبيت الفصل بين شخوص (بيكون) وخلفياتها ، التعارض بين هذين : التشكيلية الكثيفة للشخوص والتكلف السطحي للغرف والفراغات التي يقوم ضمنها الشخوص بالتشنج



الجزء الاوسط من الثلاثية

هو الذي يعطينا شحنة (التوضيح) ، انها لن ترحل نهائيا ، لان (بيكون) نادرا ما يستطيع ان ينشىء حقل اللوحة باكمله على انه بنية متناسقة ، وكل جزء منها يمارس ضغطا ضروريا على الجزء التالي ، ينظر المرء الى الشخوص وليس الى الخلفية .

ومن هنا الخاصية المسرحية لمحاولاته الفاشلة ، ولكن ، شان محاولاته الناجحة فهذه ايضا من عمل فنان اكراهي سيموت دون ورثة ، لايمكن لاحد ان يقلد بيكون دون ان يبدو غبيا ، ولكن ان نتجاهل بيكون : هذا لعمري امر مستهجن ، فليس هناك فنان آخر حي عرض بكل هذا الوضوح الذي لا هوادة فيه التوترات والتناقضات التي تحيط بكل الجهود الرامية الى مشاهدة ـ ان لم نقل رسم ـ الجسد البشري في عصر التصوير الفوتوغرافي .

الحَفرُ الغائر والحَفر على الخشب في بُولونيا

د. عبد الكريم فرج

ان الشيء الهام في هذه المرحلة هو الشخصية الجديدة التي امتاز بها الحفر البولوني الغائر ، وهذا التمييز اذا أرجعناه الى اصوله ، نجده ، مزيجا من أصداء مرحلة بولونيا الفتية (الحداثة) ، والتي تمثلت بنهوض ثقافي كبير وشامل وانصبت فيها تيارات الفن الاوربي بكاملها تقريبا ، اضافة الى المبادرات الجريئة في تسخير خامات جديدة للحفر على الزجاج ، والجلد وما يتبعها من تقنيات مبدعة ، كل ذلك مع استمرارية لخصائص فن مرحلة بين الحرب العالمية الاولى والثانية ، والتي تميزت أيضا باحتدام صراع التجارب التقنوية لخلق نهج بولوني قومي في مجال الحفر الغائر، اعتمد على مزج جميع انواع التقنيات أحيانا على سطح واحد ، يمزج الفنان الطباعة الحجرية مع الحفر النافر (حفر الخشب) مع أنواع الحفر الغائر الاخرى كالماء القزى ، وصبغة الماء والمنقاش ، والمظلم المنير ، والكولاج ، وكثيرا ما استعملت هذه التقنيات كلها أو بعضها في سطح غرافيكي ولصياغة لوحة واحدة ، ويتضح ذلك في أعمال الفنانة (هالينا خروستوفسكا)، والتي تقول : [انني ارسم وأحفر لأترك سطحا نافرا بعد الطباعة يستطيع أن يقرأه حتى الانسان الاعمى من خلال امرار أصابعه وتحسس الملمس التقنوي] .

ان سطوح محفوراتها أشبه بالنحت النافر ، وهكذا يغتني السطح الغرافيكي من خلال تعدد وتنوع هذه السطوح النافرة ، وبهدف الوصول الى هذا ، صنعت أحبارها للطباعة بنفسها تحفر خطوطها بالحمض لتتحول الى أخاديد ، تطبع فوقها تقنيات اللنيليوم والخشب عدة مرات ، حتى تصل الى مبتغاها المطلوب.

والفنان الموازي لسابقته ، رغم اعتماده على نوع واحد من التقنية الغائرة (طريقة المظلم المنير) هو الفنان (تاديوش ياتسكوفسكي) ، والذي قال ما معناه: انني استنبط الحقائق من قلب اللون الاسود ، وجميع أشكالي مغلفة بقشرة سوداء ، وعليّ أن افك اسارها وأطلق سراحها ، ومن هنا اتجه الى تثليم سطح المعدن بأداة خاصة ، ومن ثم لجأ الى عملية الحك والتمليس ، ليستنبط أشكاله النهائية ، ورغم أن هذه التقنية معروفة بالتاريخ منذ القرن الثامن عشر في بريطانيا وفرنسا والمانيا ، وكان أكثر استخدامها لعملية نسخ الاعمال الفنية ، ولكن الفنان البولوني المذكور استخدمها لأغراض تعبيرية وتشكيلية بحتة ، وهنا أخذت شكلها الخاص المتميز في اعماله .

ومن الطرق الفريدة أيضا الطريقة التي استخدمها الفنان البولوني المعاصر (رومان أوباوكا) والتي تعتمد على نقل صورة فوتوغرافية على سطح نحاسي بوسائل فوتوغرافية ، ثم حفرها حفرا يدويا بطريقة حمض الآزوت الكثيف حفرا غائرا عميقا ، وقد استخدم لتكويناته هذه رموزا محددة تكبر أو تصغر مع تكرارها على سطح الصفيحة المعدنية ، يحصل الفنان بنتيجة ذلك على سطح غائر مجاور لسطح نافر يمكن طبعها بالطريقة النافرة أو الطريقة الغائرة حسب طريقة التحبير للسطح المحفور ، والفكرة هذه شائعة في سطوح التقنيات الغرافيكية الحديثة ، وقد بديء باستعمالها في النصف الثاني من القرن العشرين ، غير أن الفنان



فيسبانسكي ـ طفلة
/حفر/

استخدمها بهذه الثنائية للاغراض التعبيرية ، اذ لم يكتف الفنان بطبع الصورة على المعدن بالطرق الكيميائية الفوتوغرافية ، بل صنع منها طاقة تعبيرية جديدة عن طريق استخدام الرمز بطريقة الحفر ذاتها ، وقد توصل الى خلق نسيج لا متناه من الاشكال الحاضرة وبذلك خلق مفهوما جديدا للسطح الغرافيكي ومن الفنانين الذين تميزت أعمالهم بروح الشعر والموسيقى الفنان (انجى روجينسكي) الذي اشتهر باستخدام طريقة السكر المذاب بالحبر في الحفر الغائر، وقد أغنى الحفر البولوني الحديث وكتب عنه النقاد الشيء الكثير وقد وصف بعضهم أعماله بأنها (شعر في الرسم) والآخر وصفها بأنها (موسيقى في الحفر) وثالث قال (انها من النوع السهل الممتنع) .

فالمرحلة الحديثة في تطور تقنيات الحفر الغائر في بولندا واكبت بشكل طبيعي الصراعات الطبقية الحادة في العالم ، والصرخات العالية من أجل العدالة ورفع الظلم وعبر الحفار البولوني عن ذلك بلغة عالمية ، أخذت ترسم شكلا موحدا هو النزوع نحو الحرية في التعبير وابتكار وسائل لم تكن معروفة من قبل في عالم الحفر ، ولنأخذ على ذلك مثالا الفنان م (ڤيمان) الذي اشتهر بسلسلة أعماله تحت عنوان (راكب العجلة) .

صور فيها الانسان منهمكا لدرجة الانهاك في



يا بوتشنسكي/حفر/

التعامل مع هذه العجلة المأمونة والتي كانت تصرعه حينا ويصرعها حينا آخر ، يمتطيها مرة لتتفكك بين يديه مرات أخرى ، لكنه وهو في عراكه مع هذه العجلة كان دوما في صراع مع قوى أخرى تأتي من خلال المدنية المعاصرة والتي تطغى عليه ، وعلى العجلة بآن واحد ، وتربطهما بسلاسل وقيود وتحجب عنه الرؤيا في بعض الاحيان ، وقد مثل بذلك مجموعة الكوابح والقيود التي خلقها الانسان بنفسه حتى تطورت واصبحت وبالا على ذات الانسان ، وتركته في معركة لا تنتهي ضد الاشياء التي أوجدها .

وبهذه الصورة أكون قد ألقيت بعض الضوء على الفنانين البولونيين الحديثين ، ولكني لم أتكلم بالطبع عنهم جميعا آخذا بعين الاعتبار الاتجاهات التي شكلت تيارات واضحة في الصيغة المعاصرة والحديثة للحفر البولوني الغائر .

فن الحفر على الخشب :

دخل فن الحفر عموما مرحلة بين الحربين العالميتين في بولونيا بروح مليئة بالحماس والتوجه نحو الابتكار ، والشيء الجديد في هذه المرحلة هو احتدام الصراع بين القديم والجديد ، وبالتحديد تأكيد الموقف الرافض للقواعد والاسس الجامدة من حيث التقنية ، والتكوين من جهة ، ومن جهة أخرى أخذ يتضح النهج القومي في الفن لخلق (مدرسة بولونية) ، تحمل خصائص ذاتية متميزة عن التيارات الوافدة ، اليها ، من الخارج ، وفي مجال (الحفر على الخشب) على وجه الخصوص اتجه البحث التشكيلي بشكل واضح نحو التجارب المحلية المتمثلة تحديدا في الفن الشعبي وخصوصا فن الحفر البولوني على الخشب .

وبعد (الحرب العالمية الاولى) حصلت بولندا على استقلالها وتقدمت الابحاث التشكيلية في الفن ، واصبحت عاصمة البلاد (وارسو) مركزا أساسيا للحركات والتجمعات الفنية ، وتشعبت طرائق البحث الفني ، وأصبح الشيء الهام في البحث التشكيلي منصبا على الشكل وتركيب اللوحة .

في عام (١٩٢٥) وبمبادرة الفنان (فواد سواف سكوتشيلاس) تشكلت جمعية اسمها أي (جمعية الحفر) وكان عدد مؤسسيها آنذاك أحد



يانكيفيتش
/حفر/



فيتشونوفسكي
/حفر/



فيتشوكوفسكي
/حفر/

ماكوفسكي
/حفر/

عشر فنانا ، وكانوا من جيل الشباب ومن جيل الكهول ومعظمهم من خريجي المدرسة الفنية في (وارسو) لم يكن لهذه الجمعية برنامج محدد ، انما الذي يجمع بين أفرادها الحماس الشديد للحفر على الخشب ، والبحث في الفن عن أسلوب قومي بولوني يميز اعمالهم، والـك كانت أبحاثهم التشكيلية متعددة ومختلفة المستويات ، غير ان الفنان الذي برز من بينهم وتميزت أعماله بالتفرد والخصوصية كان الفنان (ف. سكوتشيلاس) حتى ان الجمعية ارتبطت باسمه واصبح كافيا ان نقول (مدرسة سكوتشيلاس) حتى ندل على الجمعية المذكورة أي :

جمعيلة الحفر الفني ، لقد تمثل نشاط هذه الجمعية في العمل المستمر واقامة المعارض الفنية ، فقد قدم هؤلاء الفنانين نموذجا لحفر الخشب البولوني في معرضهم الذي اقيم في عام (١٩٤٦) في صالون (جارلينسكي) وفي معرضهم الثاني عام (١٩٢٩) في (النادي الفني البولوني) وحمل هذا المعرض اسم معرض جمعية الفنانين الحفارين على الخشب ، وقد **كتب مقدمة هذا المعرض الفنان (ف. سكوتشيلاس) : وكتب جملة شهيرة في هذه المقدمة قال : [الشجرة اقرب مادة للعمل الفني والى قلب الانسان البولوني] وكان يقصد بالشجرة مادة الخشب الذي يحفر عليه الفنان كما ان هذه العبارة ان دلت على شيء فانما تدل على مدى الحماس والتوق لان ينفذ الحفارون اعمالهم بواسطة الحفر الفني على الخشب .**

وقد كتب نقاد كثيرون عن هذا المعرض ومن اشهرهم (ت. ياليننا) فقد قال : [في كل الاعمال المعروضة لا أجد عملا وضيع المستوى أو حيادي المفهوم ، انه معرض ممتع ، جديد ، خرج مباشرة من مشاعر أصحابه ، حصيلة جهد كثير الثراء ، وقال عنه الناقد (م. ستيرلينغ) : [انه افضل معرض في هذا الفصل ولا يضم أعمالا زائدة عن الحاجة ، كل الاعمال لها شيخصية تقنوية متكاملة وتحمل صبغة ذاتية عميقة تعطي مثلا حيا على اهمية الحفر على الخشب .

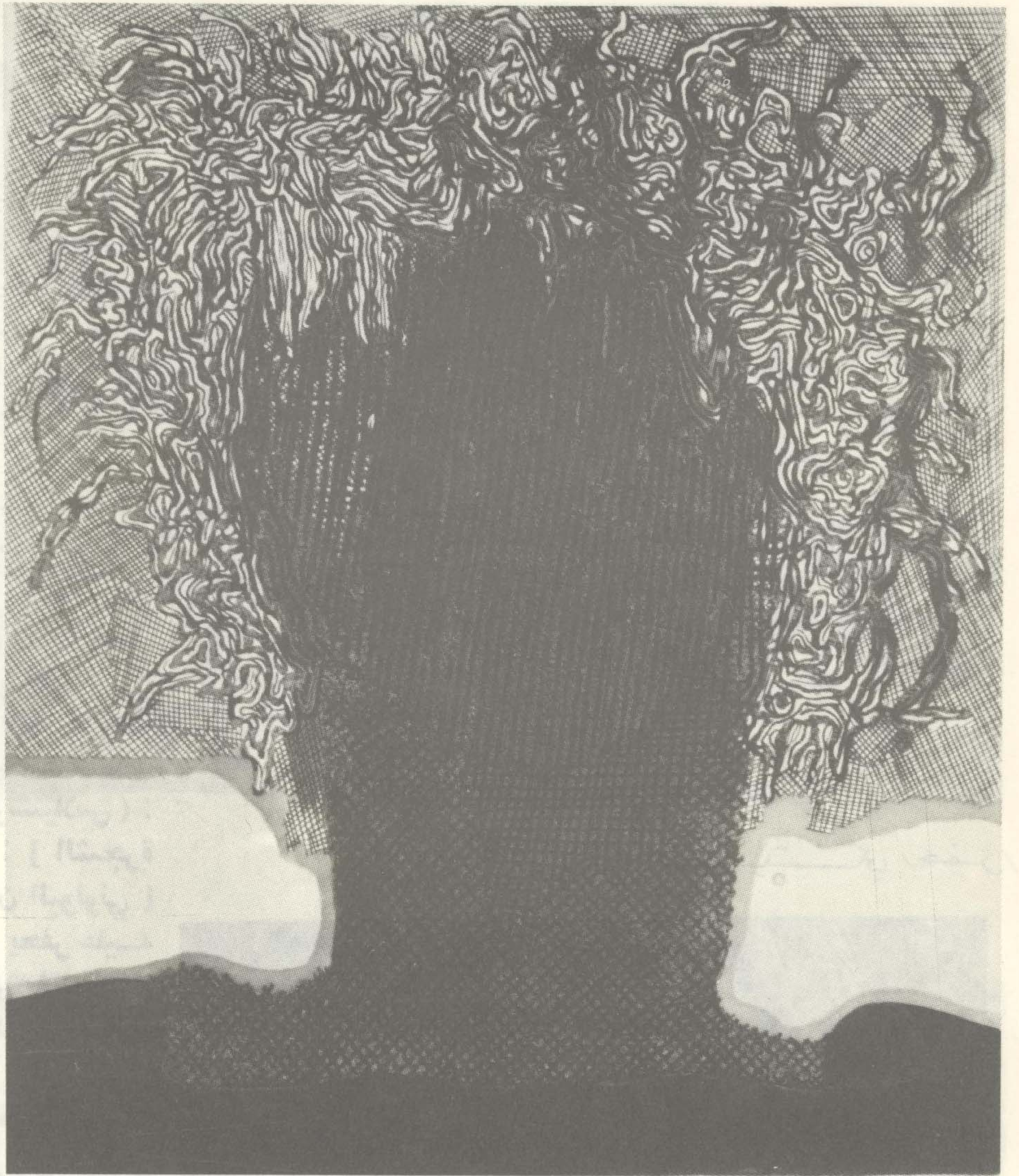
لقد كانت مبادرة الفنان (سكوتشيلاس) في تشكيل هذه الجمعية الفنية على درجة من الاهمية ، ليس لانها باشرت في تقديم اعمال متميزة فقط ، بل لانها عاشت وهي في حماس ونشاط دائم فترة طويلة وهامة استمرت حتى الحرب العالمية الثانية ، حتى اصبح مدلول تقدم فن (الحفر على الخشب) مرتبطا بهذه الجمعية ويرتبط ايضا بفترة بين الحرب العالمية الاولى والثانية في (بولونيا) ويكفي ان ندل على ذلك انه خلال اربعة عشر عاما من نشاطها أقامت اثني عشرة معرضا في العاصمة (وارسو) بالاضافة الى اشتراك الجمعية في



شيد نيتسكي / حفر /



شيد نيتسكي / حفر /



خروستوفسكا / حفر /

المعارض الفنية خارج العاصمة والمعارض العالمية المقامة خارج بولونيا ، وجميع الادلة والاعلانات لهذه المعارض كانت تعد من قبل الفنانين انفسهم وبطريقة الحفر على الخشب او اللينيليوم . والشيء الهام الذي زاد من تصميم أهمية اعمال الحفارين على الخشب في هذه المرحلة اعتناءهم بجميع النشاطات والاحتياجات الاجتماعية في لك المرحلة ، مثل تنفيذ اغلفة الكتب والاعلانات لجميع المناسبات والرسوم التوضيحية في الكتب واضطلاعها بالاعمال التطبيقية الاخرى ، اي انها كانت تغطي جميع المتطلبات والاحتياجات الاجتماعية آنذاك وهذا الاتجاه ادى الى ناحيتين هامتين : اولا قرب الفنان من الجمهور . ثانيا : توظيف العمل الفني لخدمة حاجات الجماهير ، كما ان ذلك في النتيجة ساعد على تعميم المعرفة (الغرافيكية) بين الناس في عموم أنحاء بولونيا ، ومما زاد في توسيع ونشر اعمال جمعية الحفارين البولونيين تأسيس (اتحاد الفنانين البولوني) والذي كان من اعضائه جمعية الحفارين المذكورة ، وقد كان من أهم مبادرات هذا الاتحاد انه افتتح عام (١٩٢٨) في وراسو (صالون الحفر البولوني) وتادر أيضا ، باخراج مجلة فنية كل شهرين تصدر مرة اسمها (غرافيكا) والتت خرجت بمستوى فني لائق رغم وجود صعوبات في تحويلها .

واذا عدنا الى الفنان (ف. سكوتشيلاس) الذي لم يترك جمعية فنية تقريبا ، تأسست داخل بولونيا او في خارجها الا واشترك فيها - أو كان من مؤسسيها ، كما انه شغل مراكز هامة في ادارة المدارس الفنية



خروستوفسكا / حفر /

البولونية ، - لوجدنا أن التاريخ البولوني لا يبخس هذا الفنان حقه بل يعتبره من مؤكدي نشوء الفن القومي ومشجعي نموه وازدهاره في (بولونيا) وقد شهد له التاريخ المعاصر انه من اول المعتمدين على اسس الفن الشعبي وأول المبشرين لفن الحفر على الخشب البولوني المعاصر . وهذا وإن تقديم صورة عن حياة هذا الفنان بجوانبها الفنية وشرح لبعض اعماله المحفورة على الخشب مع نماذج لهذه الاعمال تعطي صورة واضحة عن مسائل التعبير الفني في هذه التقنية ، وخصوصا فيما يتعلق بعلاقة هذه الاعمال بمفهوم الفن الشعبي البولوني من جهة ، وازدهار فن الحفر بصورة عامة في البلاد بطريقة تؤكد البحث عن ايجاد اسلوب خاص يعتمد على

الاشكال المحددة بعيدا عن التقاليد الانطباعية واستسلام للبواعث الانية العابرة لحساب التكوين والبحث المتعمق في الرؤية التشكيلية .

ولد الفنان ف : سكوتشيلاس في عام (١٨٨٣) في قرية (ڤياليتشة) قرب كراكوف في بولونا ، أرسل عام (١٩٠١) الى (ڤينيا) بمنحة دراسية وهناك تملكته رغبة كبيرة لدراسة النحت عاد بعدها الى (كراكرف) وتتلمذ عامين (١٩٠٤ - ١٩٠٦) في اكاديميتها ، وكان وقتها كغيره من الفنانين تجتذبه تيارات التجارب الفنية المختلفة ، بدأ يصور المناظر الطبيعية بمسحة انطباعية في البداية حيث كان مولعا بالتعبير عن الحياة المسرة المفرحة من خلال المناظر الكثيرة التي يشاهدها في (الريف البولوني) وفي اثناء



يانسكوفسكي / حجر /

اسفاره ورحلاته خارج بولونيا ، لكنه في عام (١٩٠٨) عين مدرسا في مدرسة الصناعات الخشبية في مدينة (زاكوبانه) في (بولونيا) في قسم النحت ، فاكتشف بنفسه حقيقة مفادها ان القيمة الفنية ليست من ابتكار الطبيعة الحياديه نفسها ، بل من تصوراتها في الذهن معتمدة على جميع التأثيرات والتأثيرات الداخليه ، ومنذ ذلك الوقت اعتكف الفنان على استخلاص عناصر الفن الشعبي وفي اثناء اسفاره المتعددة خارج (بولونيا) اخذ يجري المقارنات بين العناصر المميزة للفن الشعبي عند كل الشعوب ، وبنفس الوقت اخذ يبحث عن العنصر المشتر الذي يجمع بين هذه الفنون الشعبية كلها ، وبالنسبة له وجهته تأثيرات البيئة المحلية توجيها محددا ، تأثيرات عادات سكان الجبال البولونية (جبال تاترا) ، واعطته توجها نحو الاشكال المطعمة بالزخارف المحلية التي توشي الباس أهل الجبال ، ومنذ ذلك الحين اصبحت هذه العناصر هي الصيغة التشكيلية المحببة عند الفنان ، ومما زاد في تعلقه بهذه النظرية انه سافر الى باريس عام (١٩١٠) ودرس النحت من جديد تحت اشراف (بورديل) وتوصل هناك الى حقيقة مفادها أن استاذه لم يعتمد على الطبيعة كفنان تكعيبي ، بل استوحى منها اسلوبا مستنبطا من صيغ العهود الماضية المنصرمة ، ومثل هذا المنحى شد الفنان من جديد الى حقيقة العودة بالفن البولوني الى مواضيعه ، واصبح هذا الامرلديه محتوما ، وهومفتاح



روجيتسكي / حفر /

الاساسي لابداع فن معاصر ، وبعد عودته الى (بولونيا) أصيب بمرض (الاكزيما) بيديه فأقلع عن النحت والتصوير بسبب انها تؤذي يديه ، واتجه نحو الحفر بشكل نهائي ، والتقى بعض الفنانين الحفارين مثل (روبتشاك) الذي علمه كثيرا من أسس (الحفر بالماء القوي) ، وتولدت عنده رغبة عارمة لممارسة (فن الحفر) حتى عبر عنها الفنان بقوله (إن هذه الرغبة اقضت علي مضاجعي) ، واكتشف بنفسه امكانيات كبيرة لتنفيذ رغباته ، والتعبير عن طريق الاشكال الواضحة والمحددة، ولكن ملاحقة مرض (الاكزيما) ، له جعلته يبتعد أيضا عن جميع طرق (الحفر) بالحموض ، واتجه نحو التقنيات الفرافيكية الجافة أي الابرة الحادة ، والمنقاش والحفر على الخشب ، وكما هو معروف لدى الحفارين ، فان التكوين المعد للتنفيذ بالابرة الحادة أو على الخشب يتطلب رسما واضحا واشكالا محددة المعالم ويتطلب تفكيرا مركزا حول النتائج التي سينتهي اليها الرسم المحفور . كل ذلك كان من الدواعي التي أبعدته شيئا فشيئا عن ممارسة التصوير (الانطباعي) الذي كان يعود اليه الفنان بعض الاحيان تحت تأثير وانفعال اللحظة المؤقتة ، ومن أجل تأكيد هذه المعارضة التي انتهجها ضد الخضوع للقيم اللونية كما هي في لوحة التصوير حصل الفنان على وسام تقدير باستعماله (التهشير) أي الخط كلغة في التشكيل (الفرافيكي) وذلك في المسابقة التي اجريت عام



أوباكا / حفر

(١٩١٠) م حيث حصل على جائزة الحفر الاولى ، وكان ذلك فعلا انتصار للشكل الغرافيكي والتهشير على بقعة اللون في التصوير .

عرض اول اعماله المحفورة عام (١٩١١) في صالون الجمعية الوطنية للفنون الجميلة في (باريس) ، وسافر عام (١٩١٣) الى (ليبزيغ) لدراسة فن الحفر على الخشب تحت اشراف البرفسور (بيرتهولد) حتى شعر الفنان انه امتلك الادوات التي كان يحلم بها للتعبير عن ابتكاراته بعد ان كانت جيسة مدة من الزمن .

وفي عام ١٩١٤ اشترك في مسابقة جديدة في فن الحفر وحصل على الجائزة الاولى في (وارسو) وقد اشترك في هذا المعرض بعشرين عملا محفورا ، ثم انجز بعد ذلك اعمالا هامة في الحفر على الخشب ومن اهمها :

– القديس (كريستوف) ١٩١٥ م
– القديس (كريستوف) ١٩١٥ م
– القديس (سيباستيان) ١٩١٥ م
– المسيرة (مسيرة رجال الجبال في بولونيا) ١٩١٥ م
– لطف الاله ١٩١٥ م

وقد تضمنت هذه الاعمال اهتماماته بأصول الفن الشعبي ، ومن هنا اصبح الحفر على الخشب الاهتمام الوحيد لدى الفنان واصبحت معارضه داخل بولونيا وخارجها تتضمن حصرا اعمال الحفر على الخشب .

في عام (١٩١٨) اقام معرضا لاعماله في العاصمة (وارسو) ترتب عليها استدعاؤه اليها ليصبح استاذا في قسم العمارة التكنولوجية في (وارسو) ، وفي عام (١٩٢٠) نشر مجموعة محفوراته الخشبية (رجال الجبال) وقد نالت شهرة واسعة في البلاد ، وفي عام (١٩٢١) قدم مجموعة محفورات خشبية اخرى ترتبط



فيمان
/حفر/

باسم منطقة في بولونيا اسمها (بودهالسكي) ، وفي عام (١٩٢٢) اصبح استاذا في مدرسة الفنون الجميلة في وارسو : عرض في عدة معارض خارج بولونيا في (البندقية) و (باريس) . عام ١٩٢٠ ، وقد اشترت الحكومة الفرنسية آنذاك جميع اعماله المعروضة في المعرض والمنفذة بالحفر على الخشب ، عرض في انكلترا ، واشترى المتحف الانكليزي من محفوراته الخشبية ، وكذلك جرى الامر في (بروكسل) وفي (ستوكهولم) و (كوبهاغن) .

في عام (١٩٢٤) عرض في صالون الخريف في (باريس) واصبح عضواً أصيلا في جماعة الصالون المذكور ، ثم عرض في (روما) و (ليبزيغ) وقد بيعت أعماله في ليبزيغ الى (متحف الكتاب) عام (١٩٢٤) ، وفي نفس العام عرض في (براغ) واشترت الدولة ستة اعمال من محفوراته الخشبية لمقتنيات الدولة . وقد اهتمت بأعماله كثيرا من وسائل النشر الاجنبية وعلى رأسها مجلة (أوريكا) عام (١٩٢٣) في العدد (٨٤) ص (١١) ، ومع ذلك لم ينقطع الفنان عن الرسم

بالالوان المائية والترابية ، وكثيرا من تصاميمه نفذتها معامل (البسط) و (الحفر) في بولونيا على شكل سجاد جداري مثل السجادة بعنوان : الشفقة (١٩١٦)

ان ممارسة الفنان للحفر بهذه الكثافة وهذا الثراء جعله يندفع باستمرار لمناقشة مسائل نظام التكوين، ومسألة تركيب اللوحة الغرافيكية ، أصبح يواجه الفنان مثلا مشكلة وحدة السطح (الغرافيكي) لان الرسم الغرافيكي بدون التفكير بوحدة السطح يصبح مجرد تخطيطات عبثية ، اي أن الوحدة بين الاشكال هي اساس التركيب في اللوحة ، وهذا يعني ان الخطوط والمساحات يتطلب منها ان تقوم بدور يؤكد تكوين العناصر ووحدتها على سطح محدد وضمن اطار محدد بحدود اللوحة ايضا لذلك نستطيع القول ان الفنان قرر اختيار البناء الخطي في لوحاته المحفورة فاذا تفحصنا (وجه جانبي الرجل جبلي) نجد ان الاتقان شمل حتى التجعيدات للجلد ، ونجد أن شعر الوجه ارتكز على اشكال محدودة ومرسومة بدقة متناهية ضمن وحدة شكلية متقنة ، ومثله كذلك لوحة (رأس رجل جبلي) (١٩١٣) ، ونجد فيها بعض بقايا

يوركوفيتش /حفر/

يوركوفيتش /حفر/

الاحساس التصويري كانسياب النور على الحجم ثم التفريق الواضح بين السطوح للتدليل على ملمس المادة ، والتي استطاعت المقدرة والسيطرة على التهشير ان تقدمها بشكل دقيق على أحسن ما يكون . والجدير بالذكر ان هذه الاحساسات التصويرية انتفت من اعمال الفنان في المحفورات التي تلت هذا العمل كما هو واضح في لوحة (مسيرة رجال الجبال) عام (١٩١٥) حيث عالج الفنان في هذه اللوحة مسألة التظليل معالجة صريحة جدا ومبسطة لتحديد شكل الحجوم ، وكان البروز والعمق الذي حدده بتوزع مناطق الظل والنور ، خيث خرج على شكل تركيب بنائي اعطى الاشكال توزيعا نصبيا ذو حجم ، وأشكالا موزعة على صفوف أو خطوط ، خلقت ايقاعات متعايشة تنغلق في مجموعها داخل اللوحة .

ان نظرة شاملة على محفورات الفنان الخشبية تضعنا في صورة الرؤية التشكيلية التي يعتمدها الفنان وهي البساطة والهندسية في تراصف التهشيرات (الخطوط) المتنفذة بالمنقاش والتي تترك خطا أبيض على خلفية سوداء وتأليف التكوين بطريقة تنطلق من نقطة مركزية وتتمحور على التناظر ، ويتضح ذلك في المحفورات ذات الموضوعات الدينية : مثل لوحة : (القديس تريوتسا) في (١٩١٦) وكذلك لوحة (لطف الاله عام ١٩١٥) ، كما أن البنية التركيبية لتكوينات محفوراته تقوم على اساس تنظيم العلاقة بين الاشكال والتي تقع في المستوى الاول من اللوحة،وبين الخلفيات والتي تقع بشكل طبيعي في المستوى الثاني ، وبشكل عام نرى بساطة في صياغة الخلفية بالنسبة للاشكال الاساسية ، غير انها في المحفورات الاخيرة مثل (رأس يوناك ١٩١٩) نجد ان الخلفية صيغت بخطوط متناهية البساطة منسجمة القيم اللونية ، لا يوجد فيها تداخل بين خطوط وبقع ، كما هو الحال في (وجه جانبي لرجل جبلي ١٩١٣) ، وحتى صياغة الوجه في مقدمة اللوحة والرقبة واللباس والتهشيرات (الخطوط) اخذت شكلا اكثر صراحة واقل تعقيدا واكثر وحدة وانسجام في محفورة (رأس يوناك) ، منه في محفورة (وجه جانبي لرجل جبلي) أو في لوحة (رأس رجل جبلي ١٩١٣) والذي امتلأ فيه بنيان الوجه والرقبة بتغضنات واظلال وتوزعات في التهشيرات لم يساهم بدرجة عالية في اخراج الوحدة الكلية والتكامل الشكلي للوجه والرأس بالدرجة التي توصل اليه الفنان في (رأس يوناك ١٩١٩) ، سيما وان الفرق في بناء الخلفية في اللوحتين واضح اذا أن بناءها في محفورة (رأس رجل جبلي) يشوبها التعقيد والتداخل وتعدد العناصر على عكس البساطة والانسجام في محفورة (راس يوناك) ، وكان الفنان من خلال هذا التطور يعتقد انه في وقت ما سيصل الى التحرر من تعدد هذه العناصر والوصول الى الفن الصافي بالبساطة والبعد عن التعقيد والتداخل ؟ اذ أنه في اعمال الحفر القديمة للفنان والتي تقع بين اعوام (١٩١٣) الى (١٩١٦) كانت الخلفيات تتنازع احيانا مع الرؤوس والاشكال في مقدمة اللوحة ، في حين اننا نجد تخلصه من هذا القلق في لوحة (رأس يوناك ١٩١٩) ، ففي هذا العمل بالرغم من أن هناك توازناً كاملا تقريباً في القيم الخلفية مع الرأس نجد بنفس الوقت أن الخلفية مع الرأس نجد بنفس الوقت أن الخلفية تعيش مستوى ثان لوحدها وتنغلق كمساحة لونية في ذاتها بحيث تقدم الرأس في المستوى الاول كقيمة اولية مسيطرة على جميع ما حولها ، فالخلفية في التكوين لا تلعب جزءاً هاماً على المستوى الاول بل يبقى دورها فقط في اعادة الانسجام والتوازن للعمل الفني ، فهذا العمل يعتبر من الاعمال الناضجة عند الفنان ويعطي الدليل انه عندما ينتهي البحث عن بعض العناصر الشكلية البسيطة والمتبقية يكون العمل قد اتجه نحو النهاية .

في المحفورات الاخيرة لم تعد الخطوط اطارا للاشكال فحسب بل تخدم كذلك تجسيم الشكل وبروزه ، ومن خلال تراصف التهشيرات او تداخل اسبابها ومن خلال المساحات السوداء تأخذ الاشكال صبغة اللون وصبغة الشكل بآن واحد . مثال (الرقص الجبلي ١٩١٩) و (ضارب القوس ١٩٢٣) تقوم التراكيب الشكلية ضمن اطار اللوحة في غالبية الاحيان على اساس التناظر ، وقد أخذ الفنان هذه المبادىء من أهم العناصر التي يقوم عليها الفن الشعبي البولوني مراعيا بنفس الوقت المحاور العمودية التي تمسك ارجاء التكوين وهو يدور في انحاء اللوحة .

ولقد قال عنه (س ڤوجنيتسكي) بما معناه : ان التشهيرة اي الخط الذي تتركه الاداة عند الفنان تنفضن كنسيج قماشي ينبسط وينكمش كانقباض عضلة القلب لتوزيع الحيوية في جميع شرايين جسم اللوحة ، تتجفل مثل بقر الوحشي في (جبال تاترا) من خلال سيرها المتواصل وتوقفها المفاجىء تنط وتقفز مثل عصب رجل الجبال البولونية ابدا في هجوم متقدم واعية لجميع حكاياتها لا تتواكل ولاتترد .

ان حكاية هذا الفنان تكمن في مسألة البحث عن الشكل المناسب والمختار ، وضربة اداة الحفر عنده تتجاوز رؤية العين لتعطي بعداً روحياً جديداً ضمن شقوق وبساطة التهشيرات التي تتضمن بذاتها خلق الاشكال وبنائها ، ويختلف هذا الفنان عمن سبقوه في انه ينظم في محفوراته الخشبية الى الفنانين التركيبين الذين يحملون في داخلهم اسلوبا روحيا لتمثيل صيغة بولونية بحتة في الفن .

الفنّان ميملنغ وآثاره الفنيّة

جاك فوكار
ترجمة : داوود درويش

انه لموضوع نموذجي ، موضوع (ميملينغ) حيث ان لا شيء يستدعينا للتفكير اكثر منه في تلك القوة العجيبة ، والحدود التي لا تقل عجبا ، والمحيطة بهذا المعلم الفني ، الذي يدعى (تاريخ الفن) .

رغم أن (ميملينغ) كان غنيا وشهيرا في زمانه ، ومعروفا من قبل الايطاليين ، ومن (مارك انطونيو ميكييل) في (فازاري) ، ورغم حضوره المبكر في مجموعات شبه الجزيرة الايطالية ، فقد بات في طي النسيان منذ القرن التالي ، حتى في (البلاد المنخفضة) لدرجة أن (فان ماندير) النبيه ، لم يعد يعلم حوالي عام (١٥٩٠ - ١٦٠٠) تواريخ حياته ، انما كان قد سمع عن الرسام من خلال شهادة (بييتر بوربوس) التاريخية .

ولكن لنقلها بطريقة عابرة ، اي اطراء اعظم أثرا من اطراء رومانتي من القرن السادس عشر ، (لبدائي قوطي) من القرن السابق ، رغم ان كل شيء كان مؤهلا لان يفصل بينهما من ناحية الذوق الجمالي والاسلوب الا فيما عدا (الحس والتصوير الجيد) ، على مايبدو وفي أواخر الحكم (الملوكي) جاز من المتاحف والانقلاب النابوليوني ، ليخلق ظروفا جديدة ورؤيا جديدة للاشياء ، الم نقل حساسية جديدة ، وكما فعل في شتى المجالات ، فقد جاء القرن التاسع عشر ليبني ويصنف ويحصي ، ومنذ مستهل القرن كانت ثمة لوحتان (لميملينغ) تشاهدان في اللوفر ، في متحف نابليون الشهير ، وهما (الدرنونة الاخيرة) في (دانتزيغ) والتي حازت على اهتمام الجماهير أكثر مما ينبغي ، على حد تعليق (ستاندال) بكل مرارة ، في عام (١٨١٤) [هل كانت تلك من بوادر الامارات على الخلاف بين الذواقة والشعب] ولوحة (سان كريستوف البروجي) التي تحمس لها (شليغل) ، بخلاف الاولى ، في عام ١٨٠٢ (وكانت اللوحة قد وصلت الى باريس في عام ١٧٩٤) ، (اذا قبل لوحة دانتزيغ بمدة) .

وكان ذلك كافيا لخلق اسطورة فعلية ومحررة ، حيث ان رؤيا الشعراء ، وبالمناسبة رؤيا الرومنتكيين الالمان الذين كانوا يغذون ما اعتبروه (حنينا) لعصر ذهبي غير قابل للعودة ، قد سبقوا ، بل وقد احدثوا وحددوا البحث التاريخي ، وقد كان (ميملينغ) هو النجاح الكبير والنصر الكلي لتاريخ الفن في القرن التاسع عشر ، انه نصر العقلانية التاريخية ، والذي باسم بعض المعلومات الوثائقية الجامدة والموحيةمعا ، قد حطم الاسطورة التقية المجاملة ، والمذهبية للجندي المرتزق ، والسكير الخليع ، من جنود شارل المغامر ، الذي كان قد لجأ الى مأوى في (بروج) ، غداة معركة نانسي ، والذي تاب بفضل الرسم ، ولقد تم ذلك بفضل الجهد الجبار لباحثين صبورين امثال (ويل) (الذي اجرى اكتشافاته منذ عام ١٨٦١) ، و(دوسار) الذي اثبت في عام ١٨٩٢ الاصول الالمانية للرسام ، حين اكتشف ذكرا لتاريخ وفاته في (بروج) في عام (١٤٩٤) ، وذلك في مذكرات (رومبو تزده‌دوبيره) كاتب قلم المحكمة لدى مجمع (سان دوناسيان) في تلك المدينة .



ومما يزيد الامر غرابة ذلك الحدس المليء شاعرية وعاطفة لدى (شليفل) وهو الذي كان يصف فن (ميملينغ) منذ عام (١٨٠٥) بانه فن الماني ، وأهم من كل ذلك كان حدس المؤرخ (أوتو) الذي كان له الفضل في عام (١٨٤٣) في اعادة لوحة الدينونة الاخيرة الى نسبها الصحيح .

واذا كان هنالك طفل مدلل ـ ونجاح ـ في تاريخ **الفن الالماني ، الذي كان الاوفر تقدما انذاك ، حتى عام (١٩٣٣) على الاقل ، فان ذاك هو (ميملينغ) وذلك دون اي تحيز محلي ، وانه لامر واقع بان فن (ميملينغ) قد سحر الالمان بصورة خاصة ، منذ رومانتي زمن (بواسريه) و (فيير) ، وبالفعل فان (ميملينغ) قد ربح من حيث انه قد درس بسرعة اوفر وبطريقة افضل من فنانين اخرين .**

انه أخيرا انتصار للملاحظة ، ولاسيما وانه بفضل كل من (ويل) و (ترز) و (فول) و (كيميرير) و (فرييد لاندر) الذي جمع وكشف أهم الاعمال المصورة (لميملينغ) ، بسرعة اوفر مما كشفه لسائر الرسامين ، (ولنفكر بالمخاض الطويل لمدونة معلم (فليمال) او حتى (لكارافاجيو) .

ومنذ صدور كتاب (كارل فول) ، في كلاسيكردي كونست (١٩٠٩) ، فقد تم تنظيم الجدول على وجه التقريب ، والغريب في الامر انه لم تجر فيما بعد سوى اضافات طفيفة على ذلك الجدول ، ولاسيما بعد صدور المدونة الاساسية (لفرييد لاندر) في عام (١٩٢٨) ويبقى أمرا غير عادي ، أن يستطيع فنان (بدائي) وحتى في يومنا هذا ، تجاوز مئة لوحة اصلية ، لاتزال موجودة ومكتشفة حسب الاصول ، كما أنه لامر يدعو الى الشفقة أن نلاحظ ، في مقابل (ميملينغ) انتاج شخصيات اعظم بكثير ، امثال (هوغو فان ديرغوس) و (ديرك بوتز) او (جا نهي) المعروف باسم معلم (موالينس) .

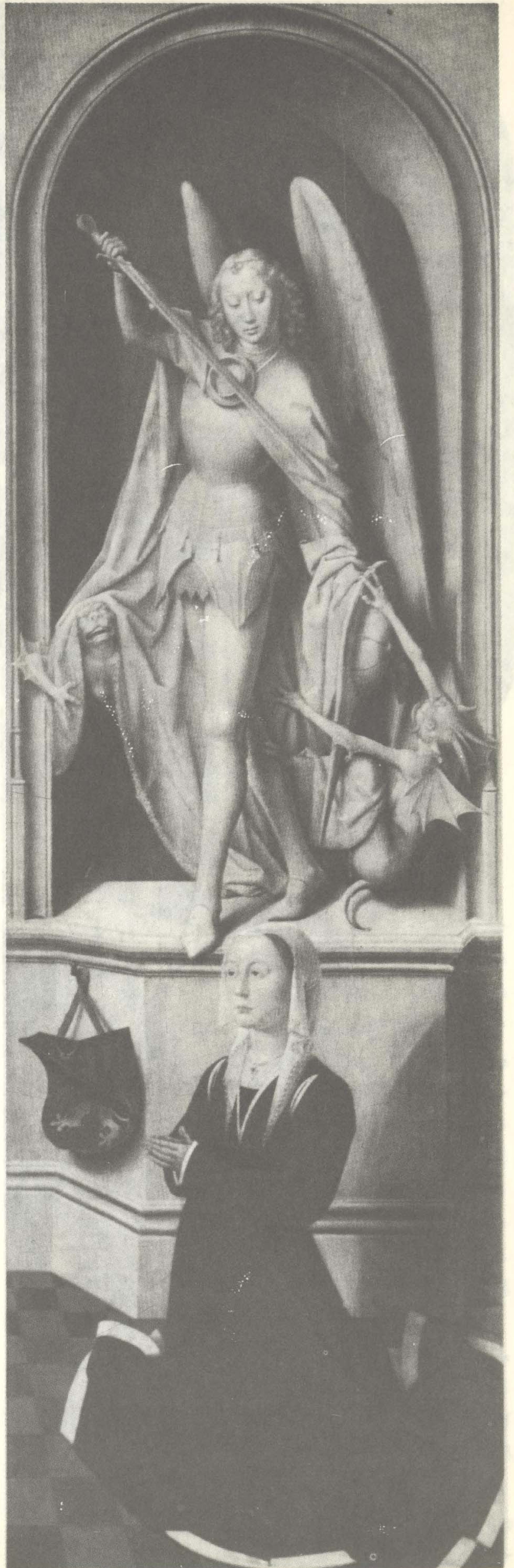
في هذا كان حظ ميملينغ : طريقة واسلوبا معتدلا من السهل التعرف عليه ، ذو انتقائية مرنة ، الامر الذي يجعلنا اميل الى تحليله ، ومطمئن للغاية في نهاية المطاف ، ومسل ، وقد يكون هنالك ايضا جانب من صدفة سعيدة ، قد ساهمت في انقاذ لوحات (ميملينغ) و (لونسبيا) : [ذلك انه عمل في مدينة كانت قد سقطت بسرعة في انحطاط نسبي ، فنجت بذلك ، بخلاف (أنفرس) او (بروكسيل) ، من الاحداث السياسية والعسكرية الكبرى في تاريخ (البلاد المنخفضة) الحديث ، والتي كان من نتائجها ، في معظم الاحيان ، النهب والسلب والحرائق ، ونقل ملكية الثروات الفنية العائدة لتلك المدن ، بينما في (بروج) لم يحدث شيء من ذلك (الصراع الثقافي)

المحطم للصور ، واللوحات كما حدث في (انفرس) أو (امستردام) ، والتي اتلفت منذ القرن السادس عشر ، جزءا هاما من تراثها الفني ، ويعكس ذلك ، فان وجود تلك المؤسسة المحافظة غير العادية ، (مستشفى القديس يوحنا) ، قد لعب دورا هاما في انقاذ (فن ميملينغ) . ولا سيما ان كلا من (بروج) و (ميملينغ) انما كانا يعملان بقوة في مجال التصوير الفني ، وان كان ذلك بواسطة شركاء ممولين ايطاليين أمثال (بورتيناري) و (تاني) و (سفورزا) ، وانجليز امثال (جون دوني) ، والاسبانيين (ككنيسة ناخيره)، والمان كمثل (هينريش غريفيريد) ، وهو مصرفي وتاجر في (لوبيك) .

بل لقد ذهب حد (ميملينغ) الى ابعد من ذلك : (حيث انه قد نجا ، بفضل البحث التاريخي ، سواء من الاسطورة المجاملة ، أو من النسيان ، كما انه خرج من مستنقع النسب الخاطىء ، ولا سيما وان تسميته المحرفة (بهيميلينك) التي راجت طوال النصف الاول من القرن التاسع عشر ، في موضوع (الاوائل) غير الايطاليين ، وبفضل استعادة اثاره بسرعة غير منتظرة ، ووفق اسس راسخة قلما وجد مثيل لها ، وفي حين كان فن (ميملينغ) مدينا في كل شيء للتاريخ ، والمبدأ الاسنادي ، فلقد بلغ اخيرا شأوا لقليلين من الفنانين الشعبيين ، الذين وصفوا ، بسبب نجاحهم بالذات ، بانهم قد خرجوا من التاريخ وقلة هم من (الاوائل) الشماليين في القرن الخامس عشر ، الذين نالوا مثل هذه الشهرة ، وباتوا قريبين بهذا المقدار من الجماهير الواسعة .

وقد بلغ هذا الاجلال ذروته حينما ألقى احد (الفرومنتيين) حكما غير متوقع على (روجييه) : ليس (لفان ديرويدن) أية أهمية تاريخية ، سوى في انه حاول أن يحقق في (بروكسل) ما كان يحقق بطريقة رائعة في (غاند) و (بروج) ، وقد عنى بذلك وهو يتحدث بصوت أعلى ، عن تلك المرحلة التي انقضت ما بين بدايات (فان أيك) وغياب (ميملينغ) فأسقط بكل بساطة اسم (فان ديرويدن) . ومن المؤكد لم تتطابق (انفرس) مع (ميتزيس) ، ولا (غاند) أو (بروج) مع (جان فان ايك) ولا (بروكسل) مع (روجييه فان ديرويدن) ، مع فنانيها ، كتطابق (بروج) مع (ميملينغ) .

ان مثل هذا الغزو للجماهير الغفيرة ، وهذه السيطرة على زوار ماوى (بروج) الذين لا حصر لهم قد ترافقا بشكل له دلالته ، بتحفظات متزايدة لدى النقد الحديث ، كما لو كان هنالك (تنافرا) و(زيغان) على الاقل بين اذواق النخبة من جماعة الباحثين والاختصاصيين ، وبين الميول الغامضة للجماهير ،



التي قلما يجري التعبير عنها ، وبشكل غير موفق ، في معظم الاحيان .

وبالرغم من ان الاسطورة السياحية (لبروج) مدينة اديرة الراهبات ومدينة ميملينغ ، وبندقية الشمال ذات المفاتن الحزينة ، [حيث لايزال البحث عن الماضي والقديم هو مسعى اساسي ، ولو كان ذلك بمثابة حجة تعويضية عن خراب العالم الحديث المتسارع] ، ولاتزال الاسطورة في انطلاقتها ، فان الاهتمام الذي لقيه (ميملينغ) من قبل كل من النقاد والمؤرخين الفنيين ، ولا بد من الاقرار بذلك ، قد تضاءل كثيرا منذ خمسين عاما ، وكما لاحظ (بالداس) بهدوء ، في عام (١٩٤٢) فلقد اثرت في ذلك التقديرات المتارجحة بحق ، ودقة النقد غير المهادن (لفريبدلاندر) في عام (١٩٢٨) :

[ليس ميملينغ برجل مكتشف كمثل (فان ايك) ولا مخترعا كمثل (روجييه) اذ ينقصه حماس الرؤيا وعصبية المعتقد ، واني في سبيل وصفه قد اضطررت الى استعمال (لاآت) متعددة ، وقد اضاف الى ذلك ، مع لهجة اشد انتقادا ، عبقري آخر هو (بانوفسكي) ، الذي راح يقارنه (بمندلسون) لانه اذا استطاع اغراءنا احيانا ، فهو لا يمكنه اثارة اعجابنا ولا يؤثر فينا ابدا ، وان آثاره قد توحي بالانحراف] .

وهكذا فقد ترسخت شيئا فشيئا ، وحتى في الكتب التعميمية ، صورة محتقرة وزرية خيال (ميملينغ) ، صورة الرسام التافه ، الوضيع ، المؤهل لامتاع البورجوازية المترفة ، ذات الخيال الضعيف ، والمنغلقة على ذاتها ، صورة رسام التسويات ، وهو في صميمة رجعي ومقاوم للتطور ، والذي بفعل انتقائيته [بالكلمة الضخمة والخطيئة الرئيسية] قد مسخ المواضيع المقتبسة عن كل من (بوتس) و (روجييه) و (فان ديرغوس) و (فان ايك) ، وفضح الانفصال بين الصورة التي يعطيها الرسامون والحقيقة القاتمة العنيفة لحياة العصر السياسية والاجتماعية ، (وهل ننسى القول بانه قد رسم في عصر (المغامر) [ر. جينابل ، من (فان ايك) الى (بروغل) باريس (١٩٦٦) ، ص ٦٧)] .

وهو ذا نجد انفسنا ، وكاننا في غمرة المحاولات التحويلية الماركسية ، قد يكون ذلك عن غير شعور ، ولعلنا قد بعدنا كثيرا عن الحقل الحقيقي لتاريخ الفن.

ولعلنا قد وقعنا منذ البدء ضحايا بعض العادات اللغوية ، حيث أن المنهج الادبي قد لا ينطبق بالضرورة على منهج المؤرخ الفني ، ويعطينا (فريد لاندر) بلغته الرائعة والمقتضبة والحادة صورة تقريبية عن ذلك ، رغما عنه ، حيث أن ما كتبه عن (ميملينغ) يبقى اضعف تعبيرا من فهمه العميق لاعمال المعلم ، اذ ننتقل من تلك اللوحة الرؤيوية التي كان قد رسمها بمثل ذلك الوعي ، وتلك الدقة ، علما بأن أحكام (فريد لاندر) لم تتغير كثيرا ، باستثناء بعض التواريخ المعينة واهمها الثلاثية (دونه) في القاعة الوطنية في (لندن) التي لم ترسم حوالي عام (١٤٦٩) ، كما كان يظن (فرايد لاندر) ، باعتبار أن (دونه) لم يمت في عام (١٤٦٨) ، كما كانوا يظنون لفترة طويلة ، اثر نبأ مغرض ، بل في عام (١٥٠٣) بل بالاحرى فقد رسمت في عام (١٤٧٠) الامر الذي يجعلنا ندرك بوضوح أوفر التطور الانشائي لدى (ميملينغ) ننتقل اذا بشيء من خيبة الامل الى الصفحات الماهرة والمتحفظة ، حيث أوجز (فريد لاندر) ندرة ما يملك من آراء حول الرسام ، وقد بنى أسلوبه على تأرجحات طباقية متكررة : ــ [ليس لدى (ميملينغ) قوة (فان ايك) ، أو الاكتشاف الخيالي الذي لدى (فان ديرويدن) الخ ، الامر الذي قد يكون تأثير من الوجهة الادبية ، الا انه يبدو قصير الباع في مجال التاريخ والاسلوب] .

وفي النهاية ، وكما بين ذلك (ماك فارلان) في كتاب حديث له عن الرسام ، فان نقطة الضعف تكمن في أن (ميملينغ) لا يبدو لنا شخصا اصيلا ، وغنيا بالاختراعات والتجديدات ، حيث اننا لا ندرك الاسلوب الا من زاوية تقدم ما ، او من زاوية تدفق مستمرين ، كان أي تقدم لا يمكن الا ان يكون تجديدا بل وتجديدا ماساويا [ماك فارلان ، ميملينغ ، اوكسفورد (١٩٧١) ص ٤٤] .

ــ [انه لأمر له دلالته أن نجد الادب الاوفر حداثة حول الرسام ، ولا سيما مع (بالداس) و (ماك فارلان) و (فاجين) يحاول العودة الى تقييم اوفر عدلا وتوازنا حول (ميملينغ)] .

ولم يعد ينظر الى (ميملينغ) في ذاته ، بل من خلال تقليد (لفان دير ويدن) الى (ميملينغ) كتابع وكمقلد لروجييه ، ولنسجل بأننا ، وفق نفس الطريقة، أمتنعنا لفترة طويلة عن اكتشاف (فيوليه له دوك) والثراء التقني والرائع والتزييني في آثاره ، وعلى هذا المنوال ، فان جانبا هاما من فن العمارة القوطية الحديثة ، بل من فن العمارة بكامله ، في القرن التاسع عشر ــ وقد عانت من ذلك سوق (بالتار) ــ حيث انه لا يزال بعيدا عن الملاحظة ، ومحتجزا ، وكأنه ذائب في فكرة التقليد والنسخ الزرية ، كما أن النماذج الفنية لزجاجيان (اينجر) باتت مكدسة في المخازن الاحتياطية في (اللوفر) حتى السنوات الاخيرة ، وحتى اخرجتها منها المعارض الاستعادية في عام (١٩٦٧) ، ولقد آن الاوان الاخير بعودة مضاعفة نحو (ميملينغ) ، فمن ناحية اولى لكي نعود الى دراسته ، وقراءته في ذاته لمجرد المتعة ، وفقط في حركة نموه وتطوره الإنشائي

بالذات ، وبكل استقلالية ، ومن ناحية ثانية ، أن نعيد رؤيته على ضوء تفكير جاد حول الآراء الخطيرة للقديم والاكاديمية ، والتقدم أو التقليد ، **ولنتساءل بعد ذلك نجد ثمة مظهرا اسلوبيا هاما ، يمكن أن يكون ينبوعا لحداثة ؟**

ولكثرة ما جرى الحديث عن تأثرات مني بها ، وتقليد (لديرويدن) [الدينونة الاخير لروجييه في بون ، والدينونة الاخيرة لميملينغ في دانتزيغ ، عبادة المجوس لروجييه في ميونيخ ، وعبادة المجوس لميملينغ في بروج ، في الجزء المتوسط لثلاثية فلورينو ، وبييتا س ميلبورن وغرناطة ، الخ ..] ، فنحن نجنح فورا الى اعتبار (ميملينغ) شخصية ثانوية ، وباهتة ـ حيث أن اللطف يصبح هنا مرادفا للتفاهة ، ولكن ليس لنا الا أن ننظر مليا الى اللوحة الكبيرة في (دانتزيغ) ، لكي نجد ان النقل الذي يكاد يكون لفظيا في (دينونة بون) ، لا يتعدى وجه السيد المسيح ـ الديان ، أما في ما تبقى فلدينا ، ضمن مقاس كبير جدا ، (اكثر من ٢٠ر٢ م علوا) ، وذلك لا ينم عن رسام متواضع ومغمور ، رؤية شخصية ومستقلة ذات وضوح غير محدود ، وذات دقة ملحوظة ، في التنسيق المتوازن للوجود .. **وبالنسبة للوحة (الدينونة الاخيرة) ، وهو موضوع جد تقليدي ، فان حس المدى والبعيد ، الذي يشهد به الجزء الاوسط ، الى جانب ذلك السهل المنبسط خلف القديس (ميخائيل) ، كما والتضاؤل التدريجي الدقيق للوجوه ، كلما تباعدت عن النسق الامامي ، واستخدامية الماهر للعاري ، الملاحظ بالدقة الاكاديمية ، كلها امارات جسارة وحداثة ، كما أنها تؤمن تجديدا واضحا في فن الصورة ، حيث انه في ذلك العصر ، نادرة كانت لوحات (الدينونة الاخيرة) المرسومة بمثل هذا التوازن وهذا الهدوء ، حيث لا نجد الهالكين في أوضاع زرية ويائسة ، وحيث يبقى عالم الاشرار إنسانيا ووقورا ، وهو يشارك في الواقع ذاته الذي يشارك فيه عالم (الاخيار) .**

واذا نحن استعرضنا كافة آثار (ميملينغ) لاخذنا العجب من تنوع الابحاث والاشكال . فان مذبح القديسة (اورسولا) والمذبح الرائع الصغير ، والمتنقل في ستراسبورغ ، أو ثنائية (جان دوسلييه) في اللوفر ، قد رسخت ، وبكل حق ، تلك الصورة الشعبية لمنفذ ماهر في فن النمنمة ، إلا ان (ميملينغ) يعرف كيف ينتقل بنفس السهولة من الجوهرة الصغيرة ، المرسومة برشاقة ، الى التنسيق الزخرفي الفخم ، لساحة كبيرة مرسومة ، مثل رافدة (مذبح دانتزيغ) او اجنحة (أرغن كنيسة ناخيره) الموجودة اليوم في (انفرس) في بساطة تشكيلية فذة ، (بطول ٥٠ ، ٦ م) ، او (سيدة جاكوب في فلورانس (اللوفر) ، ليست تلك إمارات فنان متقوقع ضمن صيغ مقولبة ، كما يتحدث عنه بسخرية معظم النقاد الحديثين .

وماذا نقول ايضا في لوحة (بيتسابيه تخرج من الحمام) في (تشوتغارت) ، العجيبة من نوعها ، والتي تؤلف ما يقرب من لوحة نسائية عارية وبالحجم الطبيعي ، وقد تكون الوحيدة من نوعها ، من بين كافة الرسومات التي أنتجت في البلاد المنخفضة ، خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وسوف نلاحظ بهذا الخصوص أن (ميملينغ) كأي فنان حديث ، ومتمكن من فنه ، ومثله مثل الايطاليين ، في دروس التشريح ، غالبا ما رسم فعلا صورا عارية في لوحاته ، كما في (رافدة مذبح ستراسبورغ) ، وكما في (قيامة) اللوفر ، وجناح سان سيباستيان ، وفي استشهاد القديس المذكور ، في بروكسل ، عدا عن الامثلة في كل من (دانتزيغ) و (شتوتغارت) المذكورين أعلاه .

وان جدولا غير متحيز في جدارة وصفات (ميملينغ) لا يمكن أن يغفل هذه النقطة بالذات من فنه، وبالحقيقة فان أصالة (ميملينغ) وحداثته الفعلية ، تكمنا في كمال اسلوبه ، كما ان تشبيهه المستمر بفان (ديرويدن) ، يزيد في ابراز اصراره على التنقية والتطهير والتهدئة والذوق الرفيـع المتناسـق ، والذي يقـود مسعى (ميملينغ) .

انه لنوع من المدرسانية الباسمة والرثائية اللطيفة، أو انها صيغة بدائية من الاكاديمية ، وهنا ما يمكن ان توصف به على قدر الامكان ، الابحاث التي اجراها (ميملينغ) انطلاقـا من الفن المتوتر والمنقبض لدى (فان ديرويدن) والروائي الحاد الشديد التهويل .

نحن نعتبر فقرا وتمييعا وفقدانا للطاقة الخلاقة ما كان لدى (ميملينغ) كسبا في التوازن ، وقابلية للقراءة ، حيث ان شخصياته اقل عددا ، وحدوده اوفر بروزا ، وخلفيات مناظره الطبيعية فاتحة ولطيفة ، ومن شانها ان تسهل امتداد الاشكال ، كما ان طريقته التانقية والايضاح الاكاديمي جلية تماما ، حتى اذا لم تكن النتيجة ، بحد ذاتها مقنعة كل الاقناع ، كما في (عبادة المجوس في البرادو) .

وكما ان (انفر) يحاور في (زجاجياته) في (اوي) و (سان فردينان) التماثيل العمودية للنموذج القوطي الاولي ، او الايقونات البيزنطية ، فنحن ندرك كيف ان مسعى (ميملينغ) الاقتدائي هنا ليس مسعى (سلبيا) الا في الظاهر ، بل انه في الواقع يفيده في التقدم ، نحو مرحلة تصويرية جديدة ، نحو فن (تصويري) من طراز النهضة ، اذا نحن عنينا بذلك تصويرا اوفر فاوفر استقلالية ، وادراكا لحقوقه ، وأماناته ، وحيث يقع الفتح والتأكيد على أسلوب معين ، في المكان الاول من

اهتمامات كل من الفنان ، والمشاهد ايضا .

الى عظمة هائلة ومؤثرة ، والى تنقية للاشكال تقود الى حيازة جمال مثالي غير قابل للمس ، كمثل عذاراه ، وأحاديثه المقدسة التي تشكل الموضوع الرائع ، والاثير لديه ، فمن حيث الجمال الهادىء ، والسمو الخافت ، فان (لوحة الزواج الروحي للقديسة كاترينة) في مستشفى القديس (يوحنا) في (بروج) لهي رائعة ، من دون شك ، كما هي كذلك (رافدة المذبح) (لجاكوب فلورينس) في (اللوفر) ، من حيث المساحة والتوزيع المتناسق ، والمتوازن في الصور الشخصية ، ذلك أن (ميملينغ) يرفق حس الانشاء المتواصل ، والتحكم في السرد على عدة مراحل، والذوق والدراية بالتفاصيل الواقعية الجذابة ، والتي لا تصل رغم ذلك الى الكثافة والغموض .

كما ان التجميع غير العادي ، ذي المهارة المسرحية التي لا تضاهى ، والتي تتميز بها لوحته (الافراح السبعة لعذراء ميونيخ) ، تلك اللوحة المصممة على طريقة أسرار العصور الوسطى ، الى جانب دعامات المسرح المتكدسة ، المنعزلة والمترابطة في آن معا ، انما هي تطور جلي ، ووفق المبدأ ذاته ، وبنجاح مماثل هي (لوحة الآلام) في (تورين) والتي تبرز مهارة في الحيز ، انما هي تطور واضح ، كما تنبىء عن (امتدادات رحبة للآفاق) و (المناظر الطبيعية) المزروعة بالابنية الهندسية التي سوف يقيمها في القرن السادس عشر ، كل من (باتنييه) و (ميت ده بليس) وبعدهما (كورنيليوس ماسيس) و (لوكاس غاسيل) ، و (بروغل) العظيم .

ولا شك في اننا نجد ان التقاط الفضاء واكتساب العمق ، لدى (ميملينغ) والتعبير الصحيح ونضارة الطبيعة الفائقة ، لا تزال في حدمة الانشاء ، ويتعلق الامر اما بابراز احدى التفاصيل الجميلة ، او بتاليف بيئة ممتعة ، وعجيبة مترافقة ، ببعض الاستحضارات التقوية المؤثرة ، ولا سيما مثل (العذارى مع الطفل) محاطة بملائكة وقديسين ، ومن النافل ان نناقش او نرفض متعة بصرية كهذه ، وفي هذا الصدد ، هنا ينتصر بالفطرة ذوق الجماهير ، على الاختصاصي الماحك او المتادب ، ان التنميق التصويري لدى (ميملينغ) لا يجد من يضاهيه الا رسامو النمنمات المخطوطية ، الذين نتساءل احيانا ، فيما اذا لم يكن (ميملينغ) مدينا لهم في تاهيله الفني .

ومهما يكن ، فلا يسعنا الا ان ننهي هذه المرافعة وحل (الصور الشخصية) التي لا ينكر أحد جودتها الممتاز ، وحداثتها الواضحة ، والجودة هنا تستحق الجودة ، حيث أننا لا نجد ذلك العدد من هذه الصور



يعقوب وانطون سيفرز



يعقوب وسان أنطوان

لدى اي فنان (بدائي) من الشمال ، ولا أقل من ثلاثين لوحة ، مقابل خمسة عشر لدى (روجييه) ، واقل من ذلك ايضا لدى (فان ايك) و (بوتس) و (كريستوس) ولا عجب في أن نجد مثل هذا العدد منها في المجموعات الايطالية ، وليس ذلك فقط بفضل افراد الجالية التجارية الايطالية في (بروج) الذين كانوا يؤثرون تؤخذ لهم صور شخصية من قبل (ميملينغ) ذلك ان ثمة نوع من التجانس او التلاقي بين هذا الشمالي ، والفنانين الايطاليين ، الذين بدأ من (بيروجينو) الى (كوستا) ومن (بيلليني) الى (غيرلانداي) ، كانوا يجدون متعتهم في التقاط السحنة البشرية في تركيز حاسم ، بغية الوصول الى تخليدها بشكل اوفر سحرا الا انه لا يجدر بنا ان نفصل صورة الشخصية هذه عن باقي آثار (ميملينغ) بحجة الامعان في تفخيمها ، وبالحقيقة فان المثالية اللطيفة والمترفة ، والصنعة الحاذقة ، والدقيقة والمتناسقة دوما ، والتي تمتاز بعذوبة مجلة ، مثل لوحات (العذراء) لميملينغ ، انما تتمثل بدرجة الكمال في تلك الرسوم المماثلة والمطرية معا ذات واقعية ترقى الى حد الكمال .

وهنا ايضا ليس فن (ميملينغ) ضعيفا في القوة او الهدف ، بل نحن لا يمكننا ان نتصور وجود أمثال (ميتسيس) او فان كليف ، وهما رساما صور شخصية من اوائل القرن السادس عشر ، بدون العطاء والسبق الميمليني ، وهذه الذرية الفنية المباشرة لميملينغ مجهولة اكثر مما ينبغي ويبدو أنه لم يكن لديه رسميا سوى عدد ضئيل من التلامذة ، الا ان نفوذه في الواقع هو أعظم مما يبدو في الظاهر ، وبالتاكيد فان كلا من (جان هاي) الملقب بمعلم (مولان) ، (ميكييل سيتوف) ، مدينان له بميلهما الى الامثلة والتصوير الانيق ، والوقور والبارد بعض الشيء ، عبر حلاوته وتعدد الوانه ، وجهوده المتزنة ، ودقة تخطيطاته ، المشوبة بامتياز أكاديمي . وتمثل على هذا الصعيد ، كل من لوحة (البشارة) في مجموعة (ليهمان) ، ذات الخطوط الرصينة والصافية بهذا المقدار ، اشارة ذات مغزى ، بالنسبة لفن (جان هاي) وكذلك لوحة (صعود السيد المسيح) في (ثلاثية القيامة) في (اللوفر) ، تتكشف عن الجمال الجامد والدقيق والتلوينة الشاحبة الحنون ، والتي تتلاقى في المطورات الصغيرة التي رسمها (سيتوف) للملكة (ايزابيلا) الكاثوليكية .

وكما حياه (الرومانتكيون) الالمان في اوائل القرن التاسع عشر ، باسم (انجيليكو الشمال) ، (فريدلاند التنييدير لانديشيه ماليريي ص ١٠) فان (ميملينغ) لجدير بالاحرى ان يدعى (بيروجينو) الشمال ، كما كان يدعوه (كونواي) في القرن الماضي ، ذلك ان

(فرانجيليكو) كان رساما ذا تأثيرات تشكيلية وحداثية راسخة ، ولم تكن شاعريته من النوع الحنيني ، بل من النوع التجديدي ، بينما تبقى المقارنة تاريخيا بين (ميملينغ) و (بيروجينو) هي الاصح ، فهنالك عدة مقارنات من شأنها أن تنيرنا وتسحرنا : تلك هي الامثلة المتشابهة بالقديم ، والتقليدية التي غدت بوتقة لحداثة جديدة ، هنالك (بيروجينو) الذي يتيح المجال (لرفائيل) ، وهنالك (ميملينغ) الذي يتصرف مثل (رفائيل) في مجالات عديدة ، وذلك بالامثلة الكاملة ، التي لا يشوبها أي خطأ ، لغذراه ، وبفتنة مناظره الطبيعية ، ذلك بالاضافة الى جودته الفائقة ، والسحر الخلاب في عذوبة تصويره واشتراكهما في الانخطاف الشاعري ، وتلك الالوان الزرقاء العميقة ، والخضراء اللطيفة التي نجدها لدى (بيروجينو) كما نجدها لدى (ميملينغ) وكذلك نجاحهما السالف في الزمن السابق (لرفائيل) في القرن التاسع عشر ، عصر بعض الرومانتيكيين المتأخرين وغيرهم من المثاليين المؤمنين ، واخيرا ، تراجعهم امام موجة التأكيد الحديث على قيم جديدة .

ولدى هذا كما لدى ذاك ، نجد نفس الاهتمام منصبا على التنفيذ الرسومي ، ونفس المحاولات الانشائية عن طريق التشذيب الانشائي ، بدلا من محاولة اكتشاف صيغ جديدة ، ويمكننا متابعة هذه المقارنة وعلى هذا الصعيد ، وبشكل اوفر وضوحا بالنسبة (لرفائيل) الذي قصر المعاصرون عن سابقيهم في القرن الماضي ، في ادراك وتقدير صفاء أشكاله .

وبالفعل ، فانه سواء مع (بيروجينو) او (ميملنغ) يتحدد وضع تاريخي جدير بالاهتمام من حيث العودة الى الماضي ، والتقليد الذي يتعمد الرجوع ، وهو نوع من الرجوع المنهجي ، او العودة المؤقتة الى الينابيع ، تحفزاً للوثوب فيما بعد ، وبشكل اقوى ، فهو يخدعنا بمظاهره ، ويخفي خصوبته الداعية ومنحاه المدرك والحازم .

يتظاهر (فريدلاندر) بمهارة فائقة ، برؤية (ميملينغ) في ثوب الماني قد اجبر على تعلم لغة اجنبية وبذلك وجد نفسه مرتبطا الى الابد بنماذج (فان دير ويدن) حيث وجد له سندا ملائما . فليكن ، الا اننا بعد ان تجاوزنا مثل هذا التحليل الظرفي ، والذي لا يبلغ اكثر من عام (١٤٦٠) في دراسة (ميملينغ) فلا بد لنا من ان نجد في (ميملنغ) رساما للاحتشام والزهد ، وهو يصطفي لغة جامدة ، لكي يعيد اكتشاف دقائقها الانشائية بشكل افضل ، وهو يحاور بكل هدوء اشكالا قديمة ، يستخدمها فيما بعد بسلطة وتحكم اعظم .

ومثله مثل (بيروجيونو) و (فرانشيا) و (رافائيل) و (غويدوريني) او (دولتشه) ، كما لاحظ (فاجان) بحق ، ولنضف اليهم ايضا (ساسوفيراتو) وفي فرنسا القرن السابع عشر (لاهيروستيلا) .

ومثله مثل (أنغر) و (بو في ده شافان) في القرن التاسع عشر ، الاوفر حداثة ، قد تعرض ميملينغ لقدر فنانين كانوا فيما سلف مهملين ، محتقرين من قبل معاصريهم من النقاد ، لانهم كانوا يتشبثون ، بشكلانية فنية مغرورة ، كما انهم أسسوا الجانب الاعظم من سحرهم ، وتجديدهم الخفي على كمالية اكاديمية تقليدية مفعمة حكمة واتزانا ، ولاننا كنا خطأ ، نحسب مثاليتهم الفنية ، وكأنها لهاث خلاق ، وتأليفهم البالغ النضج ، والمتعذر التحصيل ، بمثابة ركود ، وبمعنى آخر ، كان هنالك شيء من النكوص في رؤيتنا ، التي كانت بشكل عام ، ذات تقدمية كثيفة وبدون دقة في التفاصيل .

انها لحالة نموذجية في (تاريخ الفن) تغيب أحيانا حتى عن المحركين له فتوقع بهم في خدعة غير متوقعة ، حيث ان (ميملينغ) هو من اولئك الفنانين الذين يبدون رجعيين في الظاهر ، والذين لا يزال ينتظرهم مستقبل مشرق ، بفضل الحماس المستمر والمثير للاهتمام دوما لدى أكبر قدر من الجماهير .

ثروة ميملينغ النقدية

بينما كان الظهور المفاجيء لعبقرية كل من (جان فان ايك) و (روجيه فان دير فيدن) ، كان قد أثار اهتماما بالغا الى فن كل منهما ، ولا سيما في تلك المراكز الراقية كالبلاطات ، فان التوليف المتوازن لدى (ميملينغ) الذي كان يعمل على أرضية ممهدة من قبل ، لم يلاق أكثر من صدى ضعيف ، وبالحقيقة فمن المهم الا ننسى بأن الزمن كان ابان النضوج المليء للنهضة الايطالية ، وأن الاعمال الاخيرة (لميملينغ) كانت معاصرة لاولى روائع (ليوناردو) ومن ناحية اخرى فلقد كان (ميملينغ) مقدرا في البندقية ، كما أن العالم المتذول (م.ا. ميشييل) كان قد لاحظ وجود عدد من لوحاته ضمن مجموعات معروضة في البندقية .

الا ان ما يعد خطيرا ، هو ان (ميملينغ) سرعان ما سقط في طي النسيان ، حتى في الاراضي المنخفضة (هولاندة) ، لدرجة ان احد كتاب السيرة الواسعي الاطلاع ، كمثل (فان ماندير) (١٦٠٤) ، قد احتفى بمدخر القديسة (اورسولا) لمجرد انه سمع اطراء له من قبل رسام قديم في (بروج) .

يعود اعادة اكتشاف (ميملينغ) بدرجة كبيرة الى الرومانتيكيين الالمان ، وكان (شليغل) من أوائل الذين قدروا دون اي تحفظ ، صفات الرسام

الفلمندي ، وبالرغم من بعض الاصوات النشاز (مثل ستاندال) ، فقد عرف فن معلم (بروج) رواجا بالغا ابان القرن التاسع عشر ، ولا سيما في المانيا ، ومنذ عام (١٨٤٣) كان (هوغو) يحلل أعماله بشكل دقيق وفي المنتصف الثاني للقرن أصبح (هانس ميملينغ) أحب الرسامين من الاراضي المنخفضة من القرن الخامس عشر ، لدى المطلعين ، كما ان (ويل) ، الذي كانت طريقته تعكس نوعا ما الطريقة الفكتورية ، كان يفضل (ميملينغ) من حيث غزارته العاطفية ، على (جان فان ايك) كما كان المعرض الشهير لقدماء فناني الاراضي المنخفضة ، الذي نظم في بروج في عام (١٩٠٢) ، نصرا (لميملينغ) حيث كتب الشاعر الفلمنكي الكبير (كاريل فان ده ويستجيته) عن الفنان بعض الصفحات البالغة الحماس .

وفيما بعد ، كان الاهتمام بالفنانين المليئين بالعاطفة امثال (بيروجينو) و (غيدو ريني) و (موريللو) قد هبط [ويا لها من فترة مظلمة من النقد الفني الحديث] لم يستثن رسامنا من ذلك .

وتقع المسؤولية من ناحية على (فريدلاندر) ، الذي لم يدار معلم (بروج) ، بل ومنذ عشرات السنين كان تجريح (ميملينغ) قد اصبح درجة (موضة) ، ومن المؤسف ان نرى مؤرخا من طراز (بانوفسكي) لايزال متمسكا بمثل هذه التقليعة البالية ، وقد كان (بالداس) منذ عام ١٩٤٢ ، قد تشكى من انعدام روح المسؤولية لدى النقاد ، الذين يغمطون قدر فنان ذي جدارة بينة بهذا المقدار .

ونقدم فيما يلي نبذة من الاراء النقدية حول فن (مملينغ) .

(رومبوتس دوبير)

— [بتاريخ ١١ آب توفي في بروج ، المعلم (جوهانيس ميملينغ) ، وهو رسام ماهر للغاية ، وافضل فنان على الاطلاق في العالم المسيحي ، واصله من (ماغو نشياكو) (ماياس) ، وقد دفن في (بروج) في كنيسة (سان جيل)] ((رومبوتس دوبير ، الكاتب بالعدل في سان دوناسيان ، في بروج عام ١٤٩٤)) .

ميشيل

— [لدى الكاردينال غريماني ، البندقية ، ١٥٢١ الصورة الزيتية ، نصفية وأصغر من الحجم الطبيعي للسيدة (ايزابيل داراغون) ، زوجة الدوق (ده بورغونيه) ، المرسومة من قبل (خوان ميملينغ) في عام (١٤٥٠) الصورة الزيتية (لخوان ميملينغ ، بريشته ، وقد رسمها أمام مرآة ، ونجد من خلالها انه كان يناهز آنئذ الخامسة والستين ، وكان ميالا الى السمنة ، ومحمر الوجه .

الصورتان أيضا بالزيت للزوج والزوجة ، وهما في البينانتينا ، وكلها بريشة هذا الرسام ، الجدول رقم (٩١ و ٩٢) ، وهنالك العديد من اللوحات لقديسين ، وجميعها ذات مصاريع ، وبالزيت أيضا ، قد رسمها (خوان ميملينغ) ذاته] **((م. ا. ميشيل — نوتيزيا دوبيريه دي ديزينيو (١٥٢١) الطبعة الاولى موريللي ، ١٨٠٠)) .**

فازاري

— [وجاء بعده (جان ده بروج) و (روجيه ده بروج) ، تلميذه ، واوس (هانس ميملينغ) ، تلميذ روجيه ، الذي رسم لأسرة (بورتيناري) في (سانتا ماريا نووفا) في فلورانسة ، لوحة صغيرة لا تزال اليوم لدى الدوق (كوم) كما نجد أيضا رسما على الخشب من عمل يديه في كاريجي، وهي فيلا خارج (فلورانسة) وعائدة لبيت آل ميديتشي الشهيرين (الجدول رقم ٤٢)] . (ج. فازاري : حياة افضل المعماريين والرسامين والنحاتين الايطاليين ، ١٥٥٠) .

فان ماندلر

— [فيما يخص بعض الرسامين ، الذين لا تزال اعمالهم وسير حياتهم وعصرهم مجهولة ، من البعض ، سوف أذكر هؤلاء ، وفي المكان الاول ، معلما نبيه الشأن من (بروج) من الزمن القديم ، يدعى (هانس ميملينغ) كانت (سينت جانسويس) في (بروج) تحتفظ بصندوق ذخائر (مذخر) من عمل يديه ، مع صور أقرب الى الصغر ، الا انها ذات جودة فنية عالية ، لدرجة انه قد قدم بدلا عنها وتكرارا ، صندوقا من الفضة الصافية ، وكان هذا المعلم قد اشتهر في (بروج) قبل [بييتر بوبريوس (حوالي ١٥٢٣ — ١٥٨٤)] الذي كان يقبل لكي يبدي اعجابه بتلك الاعمال الرائعة كلما كانت تعرض ابان الاعياد الكبرى ، ولم يكن يني من الاعجاب والاشادة بها .

ونحن نرى اذا ، كم كان فناننا عظيما (الجدول رقم ١٥) ؟ [فان ماندير هيت شيلدر بوك ، ١٦٠٤] .

— [وفوقه ، وضع ذلك المذخر الذي أشاد به كثيرا كارل فان ماندير ، وقد رسم من قبل (ج. ميملينغ) ، وكل المزية الكامنة فيه تنحصر في الاتقان الدقيق ، واللون والتماثل الواقعي للحقيقة الا ان أثره ضئيل وفيه شيء من اليبوسة] ، (الجدول رقم ١٥) ...

ديكامب

وفي مجلس تلك الكنيسة حفظت لوحتان غريبتان ، الاولى للعذراء (مريم والطفل يسوع) و (القديس يوحنا الانجيلي) و (القديس يوحنا السابق) ، والقديسة (بربارة) ، والقديسة (كاترينة) وعدد من الملائكة وفي أحد الاجنحة الى اليمين نجد قطع رأس



العذراء والطفل على العرش

القديس (يوحنا) ، وفي الجناح اليسار ، نجد مشهدا من رؤيا القديس (يوحنا) والكل مصنوع بدقة واتقان، بيد أن الرسم يبدو مشدودا وبعيدا عن الحقيقة ، بينما نجد الرؤوس جميلة ، وقد رسمها ج. ميملينغ (الجدول رقم ٦) .

ـ [أما اللوحة الثانية فتمثل (عبادة الملوك) وفي أحد الاجنحة رسم (ميلاد السيد المسيح) وفي الآخر تقدمته الى الهيكل : وتتقارب دقتها الى دقة ميريس (فرانز فان ميريس) ، وبينما نجد الشراشف سيئة الذوق ، ومفتولة ، نجد في هذه الاعمال من الذكاء ما يفوق كافة أعمال العصر ، كما توجد في الرؤوس دقة بالغة وميزات عديدة ، أما اللون فلم يتأثر بتاتا ، وهي أيضا من رسم ج. ميملينغ] . (الجدول رقم ٧) [ج. ب. ديكامب ، السفرة الممتعة في الفلاندر والرابانت] .



وجه
امرأة

واليوم ، ورغم ان هنالك بعض الرسامين امثال (فان ايك) و (دورر) و (هولبيان) ، يسترعون الانتباه ، فلا ينبغي ان ننسى انه في العصر القديم للرسم ، الالماني أو الايطالي،فيما عدا الفنانين المرموقين وهم الاهم من حيث التطور الفني ، كان ثمة رسامون انشلوا اعمالا فريدة وجديرة بالكبار الا انها تختلف عن سائر الاعمال ، رغم ان نشاط اصحابها لم يكن بذلك القدر من القوة والفعالية ، الامر الذي اثر في سرعة سقوطها طي النسيان ، يوجد ههنا مثلا في باريس لوحة من عمل الرسام (ميميلينغ) ، تمثل القديس كريستوف والطفل يسوع مع قديسين آخرين في مشهد لا يقل في شيء عن اجمل الاعمال للمدرسة الالمانية (الجدول رقم ١٢) .. ان المشهد الطبيعي للوحة الوسطى الموجودة في الاجزاء الجانبية،البالغ الهدوء والاخضرار، والالماني والمؤثر بهذا المقدار ، فهو مرسوم بقدر عظيم من حب الطبيعة ، لدرجة لا يمكننا بسهولة ايجاد ما يماثله في مكان آخر ، ذلك أن الحنان وتعبير الوجه النزيه ، والشريف للقديس (خريستوف) والتنفس الحر للمشهد ، والجدي البارز [في احد الاجنحة مع القديس جيل] ، كما ان البراءة والطهارة في المجموع ، كل ذلك يذكرنا بافضل اللوحات الالمانية القديمة ،وثمة شيء يجعلنا نفكر ايضا في (دورر) ولكن بدون اية اضافة في العيوب ، وكل شيء يبدو اخف ظلا ، هادئا كل الهدوء ، ومؤثرا ، ومعبرا بنفس الدرجة ، الا انه ابسط والطف ، وبالحقيقة فان الوجوه هي اقرب الى النموذج الالماني مما نجده لدى اقدم الرسامين من (الاراضي المنخفضة) ويمكن اعتبار هذه اللوحة كمثال للفنانين الذين عليهم ان يصوروا المناظر الطبيعية ، ومشاهد من التاريخ المقدس] .

[ف . ي . شليغل ، ١٨٠٢ . . . . مكرر ، ١٨٠٤، ١٨٠٥] .

ستانداك

[اذهبوا الى المتحف في يوم احد ، سوف تجدون في زاوية من قاعة العرض ، وقد قطع المرور من قبل الجماهير المتجمعة امام اللوحة ، وكل ايام الاحد تجدها امام اللوحة ذاتها ، وقد تظن انها رائعة ، مطلقا : انها لوحة رديئة من المدرسة الالمانية،تمثل الدينونة العامة، ذلك ان الشعب يود رؤية تكشيرة الهالكين] (الجدول رقم ١) (ستداندال ، حياة هايدن ، وموزار وانبثاث، ١٨١٤) .

باسافان

[من المتعذر جدا ان نكون فكرة دقيقة عن جمال وكمال تلك اللوحات الزيتية الصغيرة ، المرسومة على طريقة المنمنمات ، (الجدول رقم ١٥) ولابد لنا من الدنو منها للاعجاب بها مباشرة ، حينئذ سوف نقر حتما بانها تعد من الاعمال الاوفر حلاوة والتي انتجها الفن يوما ، صحيح ان الوجوه صغيرة ، الا ان رسمها اجمل بكثير من الاعمال الاكبر حجما ، التي انتجها هذا الفنان ، اذ ليس فيها أي نحول او حدة او روائية ، كما ان حركاتها طليقة ، وتعبير الرؤوس الدقيق ، يبز في كماله كل ماهو رائع لدى هذا المعلم ، كما ان تطبيق اللون وصبغته ، على دقتهما ، لا يقلان عنها رسوخا ، بينما تميل الظلال في اللون القرمزي ، الى الاسمر ، والمناظر الطبيعية رمادية] .

(ج . د . باسافان ، . . . ١٨٣٣) .

هوثو

[أن طريقة الرسم والالوان وفق الطبيعة لدى هذا الرسام ، ودراساته المتعددة ، وتعمقه واجتهاده النزيه ، كل ذلك يجعله من أروع الفنانين في هذه المدرسة ، الا انه كلما حاول التفوق على (جان فان أيك) كلما تأخر عنه في أهم الامور ، ولا احد سواه يستطيع تحويل العظمة الى حنان محبب ، ولا احد يضارعه في التقوى والباطنية ، متجاوزا تلك الحدود التي تكاد الريشة فيه تخفي الروح ، والكثير من لوحاته لا تثير فينا شعورا، حيث أن تفصيلاته متعددة، لدرجة ان الروح التي قد تنعكس فيها ، لا يمكننا من التواجد فيها بنفس القوة والسعادة التي يخلقها فيها (جان) حتى القداسة الدينية غائبة عنها ، صحيح ان العمق لا يزال متوافرا ، الا ان التعبد يضحي الطف والايمان اقرب الى الفرح ، بينما ان الطبيعة تحتفل بعيد مستمر للسلام ، والكنائس لا تدعو بفخامة ، بل هي تدعوا الى الصلاة بأسلوب ملاطف ، ان (ميملينغ) يعبر عن السعادة اكثر مما يعبر عن التضحية الدينية بالروح وعلى لوحاته ترف طمأنينة وادعة . وحتى ان حدث لها ان مثلت عذابات جسمانية أو استشهاد روحيا يدنو من اليأس ، فهي لا تفتش مطلقا عن تعبيرات عنيفة ، وكأنها ناجمة عن حساسية انثوية لا عن فكر رجولي ، بحيث ينزع هذا التصوير الى تحويل الحقيقة وحتى الرعب الى (رقة) .

وبينما نجد تقديمه للحالات والاحداث انشائية ، نجد التأليف لديه (وهنا يكون ميملينغ في مستوى مهمته) فلا يعتوره فراغات او حشو ، فهو حي دون جهد ، كما انه واضح وجلي وكلي التناسق بفضل بعض الاشياء .

ويبدو ان (ميملينغ) قد وجد في اعماله الاخيرة فقط طريقا خاصا به ، فهو لم يدع ، كلما استطاع ذلك فقط ، القياس الواسع للصور ، بل هو يسرد قصصا توراتية بسهولة لم يبلغها ، اي رسام قبله او

بعده ، وحينئذ فقط على مايبدو،يمتزج تدينه العميق، الذي كان يسكنه ، بكل حرية مع اناقته الطبيعية ، بحيث لا تصدم امانته التصويرية للوجوه ، عيوننا كما في السابق ، كما ان اجتهاده يبدو اقل اجهادا ، بحيث لا يتضرر دقة التفصيل بحيوية المجموع ، ولاسيما وهو قد بلغ من العمر عتيا ، فهو يستعيد مجددا تلك البراءة المحببة التي هي في المألوف مميزة الشبيبة ، رغم انه هنا ، وقد تقدم في الخبرة والمهارة ، يعمل بثقة اوفر بالنفس ن.] .

(ه. ج. هوثو .. ١٨٤٣) .

ميشيلس

[ان ذوق (ميملينغ) وعاطفته كانا ينطبقان على الطبيعة انطباقهما على الانسان ، كان النور يتخذ أحيانا تحت ريشته الوانا ذهبية لم يستطع ان يكسفها (كلود لوران) ، كما ان مياهه العميقة الشفافة ، ومروجه المزهرة كالنجوم ، وغاباته الكثيفة ، المليئة بالظلال الخفية ، وسماواته الزرقاء الجميلة ، تكاد لا تغشيها ضبابة خفيفة ، كل ذلك يجعله في مستوى المعلمين (الهولنديين) حتى الصور التي يرسمها عن الطبيعة ، تجعلنا نحلم اكثر مما تفعله الطبيعة ذاتها ، ذلك ان (العبقرية قد بثت فيها سحرا خفيا وفتنة مثالية) .

ولم يكن فناننا اقل ادراكا للموسيقى المنزلية الحميمة ، ولم يعبر عنها بنجاح أدنى ، فهنالك بعض الاعمال التي خرجت من ريشته ، حيث الغرفة الانيقة، توحي بفكرة الهدوء والسعادة ، المرتبطين بالحياة العائلية ، ولكم يود المرأ أن يقضي فيها ساعات طويلة في الدراسة والتامل (...) واذا نحن نظرنا الى الاثاث والسجف ومختلف القطع التي تزين تلك المنازل الخاصة ، لالفينا أنها قد رسمت باتقان ، كما يظهر لنا جناح من لوحة (عبادة المجوس) التي بحوزة مستشفى (القديس يوحنا) في بروج (الجدول رقم ٧) ، طاولة مثلا ، مغطاة ببساط ابيض ، ومزينة بشرابات ، وعليها شمعدان فيه شمعة ، فلا (جيرارداو ولا (ابراهام مينيون) ولا (فان هويسوم) ، قد صوروا طبيعة ضامتة بمثل هذه الموهبة] .

(أ. ميشيلس ، تاريخ الرسامين في كافة العصور : المدرسة الفلمندية ، ١٨٦٨) .

فرومانتان

[ان (ميملينغ) يقول مايريد قوله ببراءة السذج عقلا وقلبا ، وبشكل طبيعي كالاطفال ، وهو يصور ما يحترمه الناس وما يؤمنون به وكما يؤمنون به ، وهو يختلي في عالمه الداخلي مغلقا اياه على نفسه ، وفيه يرتفع ويفصح عن ذاته بحرية ، ولا شيء ينفذ من العالم الخارجي الى معبد النفوس هذا ، في استراحة كلية ، لا ما يعمل فيه ، ولا ما يفكر فيه ، ولا ما يقال فيه ، ولا مايرى فيه أبدا .

تصوروا ، في وسط فظاعات العصر ، مكانا ذا امتياز ، كنوع من الخلوة الملائكية ، فيها صمت مثالي منغلق ، حيث تصمت الاهواء ، وتبطل الاضطرابات ، وحيث المبادرة الى الصلاة والعبادة ، وحيث كل شيء يتسامى ، لا بشاعات جسدية ولا فظاعات ادبية،وحيث تولد عواطف جديدة ، وتنبت كالزنابق ، سذاجات مطبوعة ، والطاف ورافة علوية ، حينئذ سوف تكون فكرة عن روح ميملينغ ، وعن المعجزة التي يجترحها في لوحاته] . (ي. فرومانتان ، معلموا الامس الغابر، بلجيكا ، ١٨٧٦) .

كيمررر

[كان القرن الخامس عشر عصر اضطرابات وتناقضات ، حيث الواقعية الهائجة في معظم الاحيان حتى العنف ، سواء في السياسة او في الفكر الديني ، تترافق والاحلام النسكية والميل الى اماتة كل غريزة للبقاء ، كما ان ثمة تيارات خفية قوية في مختلف الميادين ، السياسية والروحية ، تساعدنا على فهم مثل ذلك النشاز .

وكانت سلطة امراء بورغونيا قد بلغت حدودا لا انسانية ، لدرجة الاصطدام بشعور البورجوازية ، التي كانت قد تقدمت هي الاخرى ، واكتسبت قوة كبرى ، ويبقى فن (ميملينغ) بورجوازيا ، بخلاف فن (جان فان ايك) ، الا انه قلما يسقط في التفاهة ، وهو بغية تلبية حاجة باطنية ،يعمق التدين الفاتر الذي برز آنئذ في تكريم العذراء، وهو يعرف كيف يصوغ في قالب شعري رخيم ، كلا من الجمل النثرية (لفان ايك) ، وذلك دون ان يذهب الى درجة الاستسلام ، لخدر القوافي ، بل هو يحول ما يجده شهوانيا لدى (روجيه) الى عاطفية ، ولكن بدون الوصول الى درجة الميوعة ، كما انه يقلص من حدة (هوغو فان ديرغواس) فيحصل على جمال رصين ، وأخيرا فهو يزيل قناع اللطافة لدى (بوتس) بما يمكن ان تخفيه من حذلقة ، وتبدو اعماله بمثابة محاولة لشفاء ، قلق عصر كبير ، اذ وضع حيال المشاكل الجديدة والحلول الجديدة ، وبعيدا عن كل قوة ، وكل تهور ، وبفضل مواهب شخصية ، بحتة ، فلقد انتصر ، ضمن الحدود التي كان قد عينها لنفسه ، وهو منتصر ، كلله الناس باكاليل الغار ، رغم بعدهم عن الحماس .] .

(ل. كيمرر ، ميملينغ ، ١٨٩٩) .



التجلي



العذراء والطفل

وايل

[لقد كان (ميملينغ) فنانا حقا واوفر ملاءة بالشعور من (جان فان ايك) ، واذا كانت اعمال المعلم الكبير في (التقنية) تدعو الى الاستغراب والاعجاب ، واذا كانت الاستعادة غير العادية لادق التفاصيل ، التي تعلق بها ، بالرغم ، أو بالاحرى بفعل كماليته ، قد تصل بنا الى السأم ، فاننا كلما درسنا اعمال (ميملينغ) كلما وجدنا فيها من المحاسن ، ولن نكتشف فيها اي امر نافل أو متصنع ، قد يحاول عن طريقها ابراز مهارته كرسام ، ومن جهة اخرى فهو لم يهمل أو يدع شيئا في سبيل اضفاء الكرامة واللطف على اهم وجوهه ، وبالحقيقة فلقد اسرف في الاعتناء بها : وهو الوحيد الذي عرف كيف يستعمل الالبسة والزينات ، بمثابة لوازم معدة لاضفاء الوقار والبروز للوجوه ، وذلك بدون اتاهة للانظار .

لقد كان كل من (فان جان أيك) و (ميملينغ) رسلما تلوينيا قد بكل ذاته بالكلية في اعماله ، وكل منهما كان يبتغي الكمال ، الا انه في الواقع كان يفصل بينهما عالم بكامله : ذلك ان (جان أيك) حتى في المواضيع الدينية ، يلهمنا افكارا ارضية ، بينما ميلمينغ ، حتى في المشاهد الدنيوية ، يوقظ فينا معنى



العذراء والطفل

مقدساً ، وتظهر لوحاته بكل وضوح انه كان رجلا ذا قلب متواضع ونقي ، اذ بينما كانت الفنون منهمكة في التخلي عن خدمة الكنيسة ، لكي تشبع أذواق الناس الملتصقة بالتراب ، بقي هو أمينا للتقاليد المسيحية ، وصور ما كان يؤمن به ويوقره ، وكمثل كان يراه ويفقهه في تأملاته ، ولا يوجد لديه أي تصنع في اعماله أو اي بحث عن (التجديد) أو أي نفوذ للافكار الوثنية ، وقد بقي غريبا بالكلية عن التيار الذي كان يؤثر آنئذ على الفنانين من الاراضي المنخفضة الذين كانوا قد اطلعوا على المثل السيء لبلاط (البورغونيين) ، وقد عاش سعيداً ومرحا مع امرأته وأولاده ، جاهلا للمشاحنات الحادة التي كانت تحدث غير بعيد عنه ، ولم يعر كبير اهتمام الى ما كان يقال ، أو يعمل في العالم ، كما انه لم يؤسس أية مدرسة ، رغم أنه قد أثر تأثيرا بالغا ، ليس فقط على معاصريه ، بل ايضا على الفنانين الذين عاشوا في (بروج) ابان القرن السادس عشر ، ولاشك في ان هذا هو السبب في أنه ، رغم انطفأ المدرسة القديمة كليا في سائر المدن ، فقد استمر تقليده في (بروج) حتى القرن السابع عشر] . (ي. هـ ج. وايل ، هانس ميملينغ ، ١٩٠١) .

فان ده ويسترنجه

[تم هنالك الصور الشخصية ، وهنالك منها الكثير ، واذا نحن نظرنا اليها ، وفق التسلسل التاريخي لوجدنا ان جودة الاولى منها لا تقل عن

وجه مارتان فان نينهوف





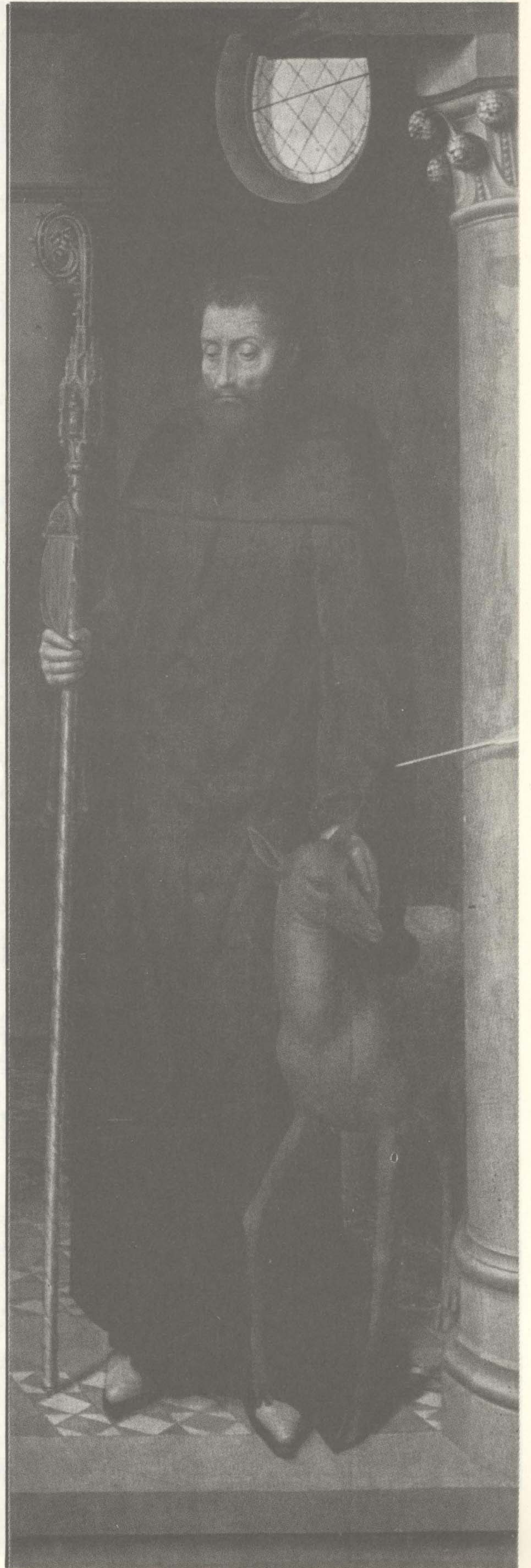
الاخيرة ، ذلك ان عيون ويد الفنان لم تكونا اقل حيوية في الاخيرة منها في الاولى ، واذا كان (جان ايك) يبلغ القمة في الجمال ، سواء بفضل صفاته الانشائية التي لا تضاهي ، والتي تجلو اصغر تفصيل فيها ، او بالنفاذ الحاد الى النماذج ، واذا كان (فان ديرويدن) الفنان التلويني ، يحاول التقاط الحياة في نظرات الجسم ورعشته ، رغم عنايته الكبرى بالرسم ، واذا كانت الارادة الصلبة لدى (بوتز) تصل الى السجية من خلال للمظهر الجامد للوجوه ، فان (ميملينغ) هو اول من يجرأ ، عن ادراك كلي للاسباب ، على التبسيط والانشاء ، وايثار الحالة النفسية على التشابه ، وهو في ذاتيته أقرب ما يكون الى أحد الفنانين الايطاليين .

وها هو الرسم الشخصي لبرباره موريل سليلة فان فليندير برغ (الجدول رقم ٩٠) :

انها سيدة ذات مظهر كبير يفرض الاحترام ، وهي الى ذلك جميلة حسب مثال ذلك الزمن ، ذات جبهة عالية ، ومقوسة جدا ووجه بيضوي ، الى جانب ذقن روائي ، وانف مستقيم ، ونشط ، وعيون ذات جفون حيية ، ومتباعدة بعض الشيء ، وفمها السميك هو وحده يوحي بان لها قلب مرح ، أو على الاقل ، غير حزين ، اما موريل (الجدو لرقم ٨٩) فهو رجل جاد عطوف ، رغم انه عمدة ، ولا يمكننا ان نذكر نفس الشيء بالنسبة للرجل الآخر (الجدول رقم ١٨٤) الذي جلس ابنه مرارا ، لرسم رأس يسوع .

(وها هو ذا هنا أيضا ، بخصلات شعره الشقراء، ووجهه الصغير والمدور والمضحك معا (فهو ليس جميلا) وهذا الرجل بعمدة ، بل رجلا مؤمنا متواضعا ، مليئا سذاجة . ونحن نشاهده وهو يصلي ، وجبينه وعيناه مشدودان : فهو لا يريد ان يبقى فريسة للشكوك ، وقد بقيت شفتاه مضمومتان ، كما وله يدان طويلتان وجميلتان ، وبيضاوان كيدي خادم كنيسة ، أما زوجته (الجدول رقم ٤٨ ب) فهي لم ترسم برفقة طفل ، بل كليب صغير ، وهو حيوان دميم كالذي رسم في اللوحة اللندنية (لفان أيك) وهو يرينا (ارنو لفيني وزوجته) ولقد كانت هذه الحيوانات الصغيرة رائجة آنئذ ، وهنالك تفصيل آخر يثبت بان تلك المراة كان لديها ، حس للاناقة والتصرفات اللائقة ، فهي حين تضم يديها تدع اصبعا صغيرا منفرقا بعض الشيء ، وتلك من الامارات الواضحة للتميز ، الامر الذي تعبر عنه ايضا بنظرتها المتعالية .

ماكرة هي في دمامتها الماكرة (السيبيلا) الشهيرة (سامبيتا) (الجدول رقم ١٠) وهي صبية كانت تعيش في منزل (آل موريل) ، ولم تكن ابنتهم كما قيل : انه لاسمى تعبير عن المراة لدى (ميملينغ) ، ويالها من حقيقة مثيرة في تلك العينين اللتين لا تحتويان



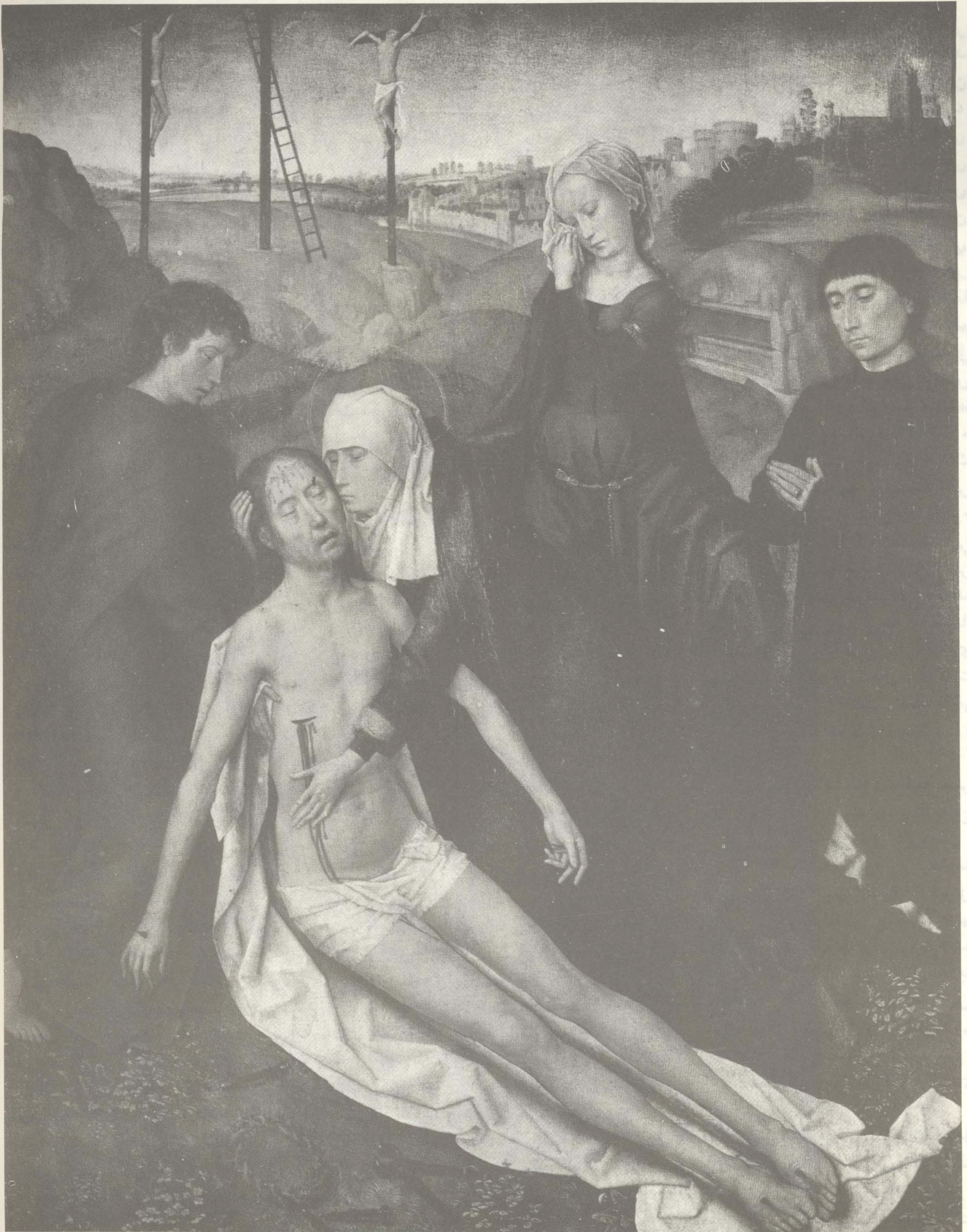
على شيء من العاطفة،وفي ذلك الانف العريض الشهواني وفي ذلك الفم الضخم الذي جعل هازئا برسم الشفة السفلى ، وفي ذلك الذقن الحاد ، تلك صبية كان من شانها ان تانس بسرور ببعض الاحاديث اللعوبة ، بينما يكفيها امر تافه لاستحقاق ازدرائها .

ونجد ذات العمق في الشخصيات في الصور الرجالية ، ولكم يبدو هذا الرجل غير رضي (الجدول رقم ١٠٩) ، ذو الذقن الصلب والكثيف والانف المتضخم والمهشم ، يعبر غمه عن الاستياء ، وتجعدات قريبة من الشفة العليا ، تدلل على انه ليس بذلك الرجل الذي يعرف كيف يضحك ، والذي يرفع حواجبه كمن يريد ان يقول لك : (وانت ماذا تريد) ؟؟

وهذا الآخر (الجدول رقم ١١١) الراضي عن كونه نبالا ، يرينا فتى وسيم ، مهتم بان يحتفظ شعره بالتجعيد تحت قبعته ، وله شفتان ضخمتان وعينان صفيرتان ، وكل شيء فيه يبعث فينا التفكير بان له سلوكا شائنا ، وقد تركنا حتى الآ هذه الصور الغريبة لفتى ، حيث ان (ميلمينغ) يعبر عن حبه للجمال اللطيف والناشيء ، وذوقه الشهواني ، والسوادي حيال الجمال المدعو الى النبول نحو كل من الجمال الخريفي والربيعي ، (ك . فان ده ويستيجنه انطباعات عن معروضات بروج ـ ١٩٠٢)] حيا لوحة (الدينونة الاخيرة) لميلمينغ (الجدول رقم ١) ، يبدو لنا الاستقلال العظيم والنبيل ، لتصوير الاوائل من الاراضي المنخفضة اقرب الى الادراك منه ، أمام العديد من لوحاته الاخرى ذات الصفات المماثلة ، هنا لا يزال الحس الفني ، والعنفوان الشاعري ، يكبحان التقنية النيرة للفن ، كما يقمعان كل حيوية خارجية ، وسرعان ما أدى ذلك الى ان يصبح فن الاراضي المنخفضة ضحايا مهارتهم الفنية ، حيث أنهم قد بددوا أعظم قسط من نشاطهم الفني ، معه بددوا قوة الصمود حيال الجاذبية الساحرة للفن الايطالي .

ان موضوع (الدينونة الاخيرة) يعود ليبرز في كافة مراحل القرن الخامس عشر ، وقد سبق وكان من الموضوعات المفضلة لفن العصور الوسطى ، كما أن القرن الخامس عشر الايطالي (كواترو شينتو) ، لم يمتنع عن استغلالها ، ونجدها منذ البدء لدى (الاخوة فان أيك) ، كما نجدها لدى (روجيه فان ديرويدن) ولدى (ديرك بوتس) الا ان ميملينغ وحده عرف كيف يعود الى هذا العرض العظيم بالطريقة الاقرب الى الوحدة الممكنة في ذلك العصر ، وبوسعنا التثبت ذلك لدى المقارنة مع اللوحة المعروفة بالدينونة العامة (لروجيه) المحفوظة حتى في (أوتيل ديو) في (باون) والتي رسمت بناء ، على طلب المستشار (رولان) .

كان يقال آنئذ بأن اسلوب (ميملينغ) لم يكن اكثر



من تقليد لاسلوب المعلم السابق ، الا أن المقارنة بين الاثرين أوضحت لنا جيدا الفارق الاساسي بينهما ، وبذلك ابرزت تفوق (ميملينغ) ، ذلك أن (روجيه) قد قسم المشهد الى تسع لوحات لا رابطعضوي بينهما بينما استوعبت (ميملينغ) مساحة اللوحة كوحدة متكاملة ، ولا نزال نجد لدى (روجيه) علاقة واضحة بالنحت في العصور الوسطى ، بينما يبحث ميملينغ عن موضوع تصويري (بحت) ، واخيرا فان (روجيه) كان قد اكتفى بالدنو بحذر من مشكلة العري ، بينما كان معلم اواخر القرن قد رسم بعكس ذلك ، وبايثار خاص وفي هذا الموضوع بالذات أكثر من سائر الموضوعات المطابقة لمنظور ، عددا لا يحصى من الحركات العادية لرجال ونساء ، صحيح ان فنه لا يزال يعود بكامله الى القرن الخامس عشر ، الا انه منذئذ ينبي (بعصر النهضة) ولكم يعجبنا هولاء الرجال ليس فقط بحركتهم ذات المرونة العجيبة ، أو بمظهرهم اللطيف الانيق ، بل وبالاحرى بتعبيرات وجوههم المؤثرة] (ك . فول ميلينغ ١٩٠٩) .

[كان اصل (ميملينغ) من الرين الاوسط ، ولعل حرارة تفكيره المفرطة حيوية ووجوهه الاليفة الفتانة ، تنبع من أصوله الالمانية ، وليس ذلك بأقل من ميله الى الاسلوب الانشائي في اللوحات التي تنبع من اصوله الالمانية ، وليس ذلك بأقل من ميله الى الاسلوب الانشائي في اللوحات التي تحتوي على الوجوه الكبيرة ، كما تشهد عليه ـ عدا عن لوحة الدينونة العامة (لدانتزيغ) (الجدول رقم ١) ، والعديد من المشاهد الثانوية المرسومة في خلفية وأجنحة ثلاثية مستشفى القديس يوحنا (رقم ٦) ولا شك في ان ميله للتصوير في الكتب كانت تتغذى بالمنمنمات في الاراضي المنخفضة التي كانت (بروج) مركزها الرئيسي ، وقد نفذ (ميملنغ) ذاته لوحة لأحد أنشط المنمنمين في (بروج) وهو وليم فريلانت ، وفي تلك اللوحة (آلام المسيح (رقم ٤٢) ، التي اعتبرها البعض ، على ما يبدو ، وبدون حق ، وكأنها موصاة من قبل (فريلان) ، كما وفي لوحة الافراح السبعة للعذراء (رقم ٩) ، وفي اللوحة الشهيرة (ذخائر القديسة اورسولا) رقم (١٥) ، فقد استوحى (ميملينغ) بدون شك ، من منمنمات المخطوطات في ذلك العصر الفني بالشخصيات والابنية ، ويبدو أن هذا الفن وحده قد اتاح له المجال للازدهار الفعلي ، وهو يعالج المشاهد المأساوية بلطافة مقنعة ، بحيث ان كل قساوة الآلام تذوب في نبرة السرد الحميمة ، وكانت اكتشافاته متعددة لدرجة اننا قد نبحث عبثاً مشهداً خالياً من تعبير جديد كل الجدة . (فالقدس) مثلا تصبح كبحر من المنازل ذات قمم وأسطحة ذات منحدر او منحدرين ، وأجنحة وابراج وقبب ، وفي ذخائر القديسة (اورسولا) ادخلت مناظر من (كولونيا) ، وفي وصف حياة العذراء هناك مشاهد يرينا الملوك (المجوس) الذين اضطروا للسؤال عن طريقهم الى بيت لحم ، وقد وصلوا الى منظر تلال ، أو هم عادوا وأعلامهم تخفق في الهواء ، وهنالك سائس يورد الخيل ، تأخر قد تخلف عن الركب ، يثب على السرج بكل عجلة ، وفي قعر اللوحة يبحر المجوس للذهاب الى وطنهم ، وكذلك الآلام تسرد بمثل ذلك من التفاصيل ، حيث يسقط المسيح على الارض ، يوحي بالشفقة للجنود الذين يستديرون ، لينظروا اليه ، غير قادرين على ضربه ، وملخوس الذي قطع بطرس اذنا له ، يبدو وكأنه تلقى صفعة عوضا عن ضربة سيف ، ولم يبد أي عنف على القديسة (اورسولا) أن تتحمله في (كولونيا) اثر سفرها من بال الى روما ، فهي ترفض وداعة طلب يدها ، من قبل رئيس القوة الوثنية ، بينما يطلق النبال السهم المعد لها] (ف وينكلير ، ١٩٢٩) .

[لقد احتفى طوال قرن (بهانس ميملينغ) ذلك الرسام الفلمندي ذي الجنسية الالمانية ، بمثابة أتقى وأفضل البلاد المنخفضة القدماء لم يعد واردا اليوم المعيار الرومانتيكي لمثل هذا الحكم ، الا أن ذلك لاينبغي أن يؤثر على حكمنا ، لقد كان (ميملينغ) شابا في نفس الفترة التي كان فيها (هوغو فان دير غواس) وقد بدأ بالرسم حين كان (ديرك بوتس) يرسم لوحة (العشاء السري) ، ولوحات العدالة (دينونة اوتون) ، ولدى وفاته (يرجح ان يكون ذلك في سن السبعين) ، كانت الشعلة الرائعة لدى (جير تجين) الفتي تلمع بآخر ذبذباتها ، كما كان ساحر (بواله دوك) (بوش) ، يجرؤ على تأكيد اصالته .

في كل آثاره يصل الفنان الى النتائج الناجمة عن الفتوحات الفنية لعصره ، أما من حيث رسم النماذج والاسلوب ، فهو ينطلق من (روجيه فان ديرويدن) ولكن دون الاحتفاظ برقته ، أو بقوته المؤثرة ، وفيما بعد اصبح يقرن اسلوب (روجيه) باللون اللطيف (لبوتز) ويتعلم كيف يضع وجوهه في الفراغ المنظور ويضفي عليها فتنة ساحرة ، وبمقدوره أن ينشيء فوارق لونية تغدو بفعل جمالها غاية في حد ذاتها ، واذا هو يتقبل جديد فانما يفعل ذلك دوما ، بحذر كبير ، وفي سنواته الاخيرة اقتبس عن عصر النهضة آل (بوتي) والاكاليل عن الزخرفية الايطالية . ومثل (كاراباشيو) (ميملينغ) قاص مرح ومازح (فهما يلتقيان حول موضوع احدى الروائع) .

وبعد اجراء كافة الحسابات ، فان سنوات العمل الثلاثين التي يمكننا أن نتبعه خلالها ، لا تبرز تطورا قد اتاح له بدءا من عدم النضج ، واندفاع شبابه الوثاب ، أن يبلغ أهدافا واضحة ، وحدها بعض الآثار التي



المسيح متوّج
بالاشواك

العـذراء والمسـيح على العـرش



تنسب الى سنواته الاخيرة عموما ، تظهر لديه شيئا من العناء ، ومن الرجم بالغيب والاجحاف بحقه أن نؤكد بأنه قد صنع نفسه بدأ من لا شيء ، ونحن نجهل كل شيء عن اعوامه الاولى ، رغم القاء بعض الضوء هنا وهناك بفضل بعض الفرضيات المعقولة ، كما انه من من الافراط في الحكم ، أن نرى في رجل ، لفترة طويلة مع الاعجاب ، مجرد وارث او تابع ، وهو الذي وضعه القدر في مفترق طرق ، قد اضطلع بواجبه باستخلاص النتائج وايجاد الحلول .

وابان المرحلة الانتقالية بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، نهاية الطريق التي كان على كل من (روبنس) و (رامبرانت) قطعها ليجدا ارضية ممهدة لتحديداتهما ، فقد كان (هانس ميملينغ) كلاسيكيا ، الا انه بفضل اكتشاف مناطق غير مكتشفة سابقا في مجال التأليف ، وبايجاد تعبيرات جديدة ، فقد جعل الفن يخطو خطوة الى الأمام ، الامر الذي كرس ذاته له متجاوزا حدو التطبيق الضميري للقواعد السارية آنذاك ، ، وقد ارهص فعلا عن مجيء النهضة ، وحينما كان يلتقي بمواضيع تتفق ونداء فكره ، كان يعرف كيف يعد ترتيب المشاهد ، كما كان يضفي عليها ذلك الهدوء الساحر وذلك النضوج الذي كان الرسم يفتقده حتى ذلك الاوان ، وفي لوحة (الاحاديث المقدسة) سما ذلك الرجل الشمالي الى مستوى روائع (جيوفانوبيليني)

وفي توزيعه للمساحة في لوحة (القديسة كاترينا) المحفوظة في اللوفر (الجدول رقم ٣٠ آ) عرف كيف يعطي انحناء موحيا وعميقا لترتيب الوجوه ، وقد طبع انسجاما مماثلا للمناظر الطبيعية ، وبفضل نضوج وكمال أفضل أثاره ، كان له بالفعل فضل تاريخي ، قد نميل اليوم الى نسيانه ، وقد استطاعت اللوحات التي رسمها ان تقترب من ذوق الجماهير في القرن التاسع عشر ، الذي اعتاد على الكلاسيكيين الايطاليين للعصر الكبير ، وبذلك فهو قد مد جسرا في سبيل فهم كل من سابقيه ومعاصريه] (ف . دولبيرغ ١٩٢٩) .

فان بالداس

[هذا التقدير الكبير والشامل يقابله الحكم الفاتر مؤرخي الفن ، ويعود ذلك الى أنه ، خلال التطور التاريخي ، لم تكن اعمال هذا الرسام غزيرة بالكفاية ، او هكذا يبدو للوهلة الاولى ، ذلك ان فنه قد تأسس بكليته على سبقيه العظام ، الذين اقتبس عنهم الكثير من الافكار ، ولا سيما عن (فان ديرويدن) ، كما ان فكرته حول تمثل الحيز لا تتجاوز مطلقا فكرة (ديرك بوتس) وبوجيز العبارة فهو غير مسقل ، فيما عدا الرسم الشخصي ، حيث ان هذا المجال وحده ، يدلل دفعة واحدة على أهمية ابداعاته ، بيد أن آثاره كرسام انما تحتل مكانة لا يستهان بها في التطور العام ، تلك المكانة لا تعود الا اليه في الرسم في الاراضي المنخفضة ونحن لا نكاد ندرك مثل هذا التطور ، اذا نحن تحدثنا عن آثاره بعد آثار (جيرتجين توت سينمت جانس) وآثار (هييرونيمويوش) أو اذا نحن ذكرناها قبل اعمال (هوغوفان ديرغوس) وبعكس ذلك ، اذا نحن وضعنا نشاطاته في مكانها الملائم ، فسنجد حينئذ انه قد سلك طرقا خاصة به ، وفي الكثير من الاحيان ايضا ، مخالفة لطرق معاصريه .

ان المؤرخين الافر حداثة ، لقد آثروا الاخذ بعين الاعتبار الابداعات المعقدة والملغزة والمتغيرة ، عوضا عن تلك التي لا تطرح أية معضلات ، أن آثار (ميملينغ) قلما تتيح للمؤرخ الفرصة ادهاش القارىء بفكرة جديدة وأصيلة ، ولكي ننصفه لا بد لنا ان نستحضر في اذهاننا المستوى العالي للوحاته ، ومهارة التنفيذ ، والتناسق الكلي لديه في الفوارق اللونية بمجملها ، فهل يمكننا ان نجد مثل هذه الصفات لدى تلميذ او تابع ؟

ومن ناحية اخرى لا يجوز للتاريخ أن يمر سراعا من (ديرك بوتس) (هوغوفان دير غوس) الى (جير تجين) والى (كانتين ميتسيس) والاهتمام الاعظم بالتعبير العاطفي ، وبالتقليد المتطرف للطبيعة ، واذا نحن تحيزنا بهذا الشكل ، فلا بد من ان تبدو اية دراسة متعمقة لآثار (ميملينغ) بمثابة وقفة لا جدوى منها ، وبعكس ذلك ، فلسوف يبرز لنا هذا الفن بمظهرمختلف تماما ، اذا نحن درسنا جوهر الفن في السبعينات والثمانينات ، والتي لا تحيط بمرحلة انتقالية فحسب بل هي تعني فضلا عن ذلك نتيجة ووعدا في آن معا] (ل . فان بالداس ، هانس ميملينغ ، ١٩٤٢) .

[في رسومه للعذراء كان (ميملينغ) يخضع لضرورة متجذرة في عصره ، كما كان مهتما بارضاء عملائه ، وحينما نفكر في معلم (بروج) تقفز صور العذراء حالا الى اذهاننا ، صور نصفية للعذراء ، على عنصر من لوحة مزدوجة ، أو في وسط مجموعة من الوجوه المرسومة في الاسفل ، ملائكة وقديسون ومحسنون ، تجلس وهي بينهم على عرش ، لقد وجد (ميملينغ) منذ الوهلة الاولى الرسم البياني والنهائي للتأليف ، ولم يجلب فيما بعد سوى بدائل طفيفة ، ومريم العذراء تقف باستقامة تامة ، وقد رسم وجهها من الامام ، او بشيء من الانحناء ، وحواجبها مخفضة ، وهي حاضرة لمجرد انها حاضرة حية وخجلة ، كموضوع للتقى ، وهي ليست ابدا تلك الام السعيدة ، والمتيقظة ، وليست هي أيضا (ملكة السماء) بل هي دائما تلك العذراء المدركة جزئيا لرسالتها السامية ، والمتواضعة في ضميرها ، ولم يرسمها (ميملينغ) قط وهي ترضع طفلها ، بل وليس ثمة اية امارة عطف ، تعكر سيما وجهها المستقيمة والتعبة قليلا ، وتضم الام الطفل بحذر ، دون ان ترتبط



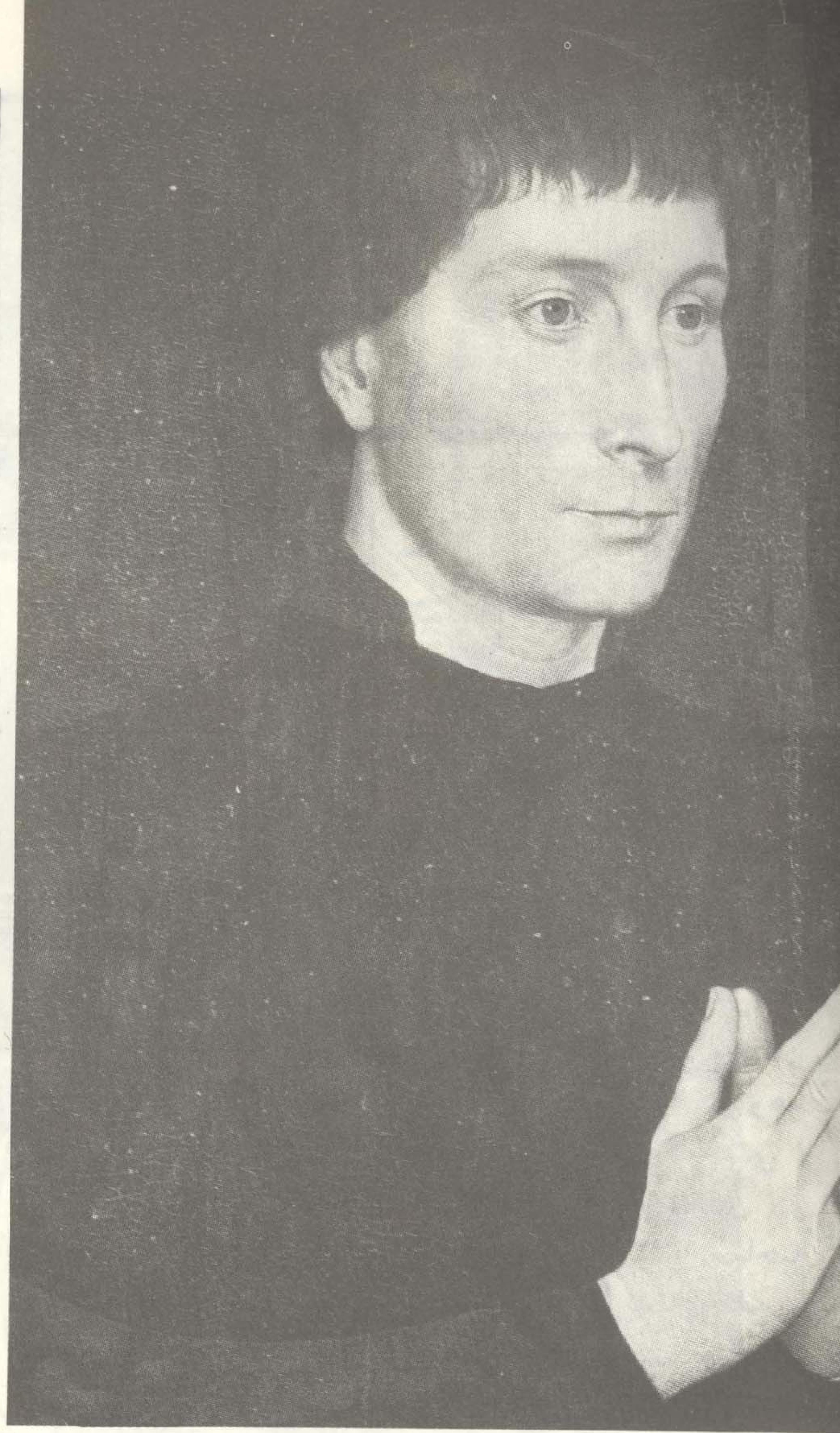
وجه امرأة عجوز

به بشكل حميم ، وهي لا تجرؤ على مداعبة ابن الله ، الذي ينحني الى الامام جانبا ، نحو ملاك او قديس او محسن ، دون ان يكترث بها ، كما تظهر لنا المقارنة بين كل من سابقي (ميملينغ) وتلامذته ، كم ابتعد هذا عن كل ما هو بشري ، ومألوف او حكواتي ، بينما نرى عذراء (جان ايك) ترضع طفلها ، بينما (روجيه) و (فان دير غوس) قد طبعا يسوع بحركات ولادية ، (روجيه) باللون اللطيف والحار (لبوتز) ويتعلم كيف ومليئة حيوية ، في حين ان عذراء (جيرار دافيد) تناوله حساءه] (م . ج . فريدلاندر ، هانس ميملينغ ١٩٤٣) .

بانوفسكي

لكن الخلف لم يويد هذا الحكم (دهر . دودوبيره)

بينما كان (ميملينغ) قد أثر تأثيرا عظيما ضمن الحدود الضيقة لعصره وبلاده ، فان الاجيال اللاحقة قد اعتبرت روائعه ضعيفة وغير ذات قيمة ، (فريد لاندر) ، وبينما كان الرومنتكيون والفكتوريون ، يجدون عذوبته كأروع تعبير عن الفن في القرون الوسطى ، فنحن نميل الى مقارنته بالملحن (فيلكس مندلسن) ، فهو قد يجذبنا أحيانا ، الا انه لا يدهشنا ولا يثيرنا اطلاقا ، وتعطي آثاره انطباعا عن انحراف ، ليس ذلك بالتأكيد ، حيث أننا نلحظ لديه اقتباسات عن سابقيه فذلك وارد لدى كافة الفنانين الكبار ، بل لانه لم يستوعبهم ، ولمجرد ان (ميملينغ) وهو أطوع تلميذ وأوفره هدوءا ، وقابلية للتأثر ، قد بقي تحت تأثير جاذبية معلم ذي شخصية عاطفية ،وقاسية وما حكمه بهذا المقدار ، مثل (روجيه فان ديرويدن)



وجه توماسو بورتيناري

قد حرمه من كل امكانية للتجاوز أو التمثل البنائي ، ولم يكن بمقدوره سوى الخضوع خضوعا تاما يحول بينه وبين الاستيعاب .

فلقد استطاع ان يقتبس عن (روجيه) كل شيء الا فكره ، اما عن تقليده (لفان ايك) الذي كانت تحيط به كافة الآثار العظيمة ، من كل صوب ، فهو لم يعرف ان يقتبس منه سوى الفنون الترفيهية ، كبروكارات الحفلات ، والسجاجيد الشرقية ، والملخصات المناظرية المؤطرة ، بأعمدة صغيرة من الرخام والتيجان المؤرخة والمرايا المحدبة] (ي.بانوفسكي ١٩٥٣) .

سالفيني

– [ان أروع آثاره هي الصور الشخصية (...) التي تجمع بين طريقة (فان ايك) وطريقة (روجيه) ، بيد أنها تبسط من (الرسم الطبيعي) لدى الاول ، وتتراخى في تصلب الخطوط لدى الآخر ، انها وجوه بسيطة وشاحبة ، كثيرا ما تأتي في خلفية منظر طبيعي أخضر يميل الى السمرة ، بحيث تبدو الطبيعية في الملاحظة والتميز الروحي . وكأنها تلميحات طفيفة لا تفسد مطلقا الخلوة الصامتة واللطف البادي على الشخصية ، ولا بد من أن نجرؤ على التأكيد ، بأن جودة الانشاء في هذا (الفن التصويري) أقل بروزا من ميله نحو الرسم للكتب أو الصحافة ، ذلك في حين أن عاطفة الفنان الدينية ، دون ان تشمل لغته ، هي جدول رفيع من الشعر ، يضيع في مادة تصويرية أغنى منها بكثير] . (ر. سالفيني – التصوير الفلامندي ، ١٩٥٨) .

هيمز مملينغ

– [ان آثار (ميملينغ) توحي بقوة غير عادية ، بفكرة متماسكة في الانتاج الفني : وهو أمين منذالبداية لمقصده ، بأن ينشىء ، عن طريق الريشة ، عالما مثاليا غير متحول ، ويبرز هذا الاهتمام ، بوضع (الصورة المقدسة) خارج اطار الزمان والايمان ، وبالتالي ، باعطائها فاعلية لاتتبدل مطلقا ، ليس في تأليف اللوحة فحسب ، بل وايضا لدى تصور أي موضوع ، وان (ميملينغ) بصفته مؤلفا لرسومات دينية ، ليس مجرد قاص ، حتى وهو يعطي لسلسلة من المشاهد استمرارا منطقيا ، قد يوحي بسرد متواصل ، ذلك أن (عالمه التصويري) يهيمن عليه كمال الخليقة ، وينتج عن ذلك ان شخصياته لا تنم عن أي حوار داخلي ، وان الخير فيها لا يتميز عن الشر عن طريق تشويهات جسمانية ، وهو ، في (مشاهد من حياة القديسة اورسولا) (الجدول رقم ١٥) ، لا يعرض لنا الاخلاق مثالية ، سواء كانت ذات نفوس قديسة ، أو حقيرة أو مدانة ، وفي هذه الفكرة ينفصل (ميملينغ) عن معلمه (روجيه فان دير ويدن) ، بل هو يتجه الى القطب المعاكس للقطب الذي كان يمثله (هوغافان ديرغوس) ومن جهة اخرى فان مثاليته هذه قد ابعدته عن الافكار القوطية المتاخرة .

لا شك في ان الايطاليين المقيمين في (بروج) كانوا يؤثرون (ميملينغ) مصورا للشخصيات ، ولذلك كانوا يميلون الى جلب طلبيات له كمثل (الدينونة الاخيرة) في دانتزيغ (الجدول رقم ١) .

أما خارج الحدود فلقد كان المعلم مرتبطا بتلك الحركة الثقافية التي كانت تعد للمثال الكلاسيكي للخلق الفني ، خلال العشرات الاخيرة من القرن الخامس عشر الايطالي (كواتروشينتو)

فرحة الحياة في لوحات راوول دوفي

ترجمة وإعداد : بشير فنصة

« لقد خلف لنا راوول دوفي ، ذو الوجدان الحي ، والكادح العظيم » « تحفا فنية بالغة الاهمية ، كثيرة جدا ، تجمع ما بين الطابع التقليدي الموروث ، والمتجدد المبدع في آن واحد . »

مارسيل بيير ده توريك

ولد (راوول دوفي) في الهافر في الثالث من حزيران « يونيو » (١٨٧٧) ونشأ وسط عائلة كبيرة مولعة بالرسم والموسيقا ، وقد حضه اهله على تعلم مهنة ما ، فانقطع عن الدراسة ولم يبلغ الرابعة عشرة ، ليلتحق بمحل تجاري يتعاطى اعمال استيراد البن ، ولكنه عكف في كل مساء على مواصلة الدروس في المعهد البلدي للفنون الجميلة ، وبالتعاون مع رفيق الدراسة (اتون فريز) نجح في اولى تجاربه الفنية .

وبعد أن ادى خدمة العلم ، التحق عام (١٩٠٠) بالمعهد الوطني للفنون الجميلة في باريس ، والتقى مرة اخرى بصاحبه (آتون فريز) ، في عام ١٩٠١ شرع في عرض اعماله في صالة (الفنانين المستقلين) وفي عام (١٩٠٥) في صالة (الخريف) ، وفي الوقت نفسه ازداد ولعه باعمال (الانطباعيين) من الفنانين امثال (بيسارو) و (جوغكند) و (مونه) ، ولهذا انضم الى جماعة الرسامين التي تعرض اعمالها عند (برث ويل) وعند هذا الاخير نفسه أقام لاول مرة معرضه الخاص به وحده .

وفي هذه المرحلة من حياته تعرف كذلك الى جماعة الفنانين الذين اطلقوا على انفسهم لقب (الفنانين المتوحشين) نسبة الى الوحشية وتتميز اعمال هذه الفئة من أهل الفن بالالوان الزاهية ذات الصفرة او الحمرة الممتزجة بالبياض ، الفاقعة الصارخة ، وكان من أعلام هذ المذهب الجديد في الفن (ماتيس) وهو أو ل من اطلق على فنه هذا اسم (الفن الوحشي) Fanve و (ماركيه) و (فان دونجين) و (براك) و (ديرين) و (فلامينك) واخيرا صاحبه (فريز) نفسه وغيرهم من الفنانين التجريديين الذين اشتهروا انذاك في باريس ، وقد تأثر بهم دوفي الى أقصى حد .

وعمل مدة بمحل في الحفر على الخشب والمعدن واصاب نجاحا ملحوظا في هذا الضرب من الفن ، وفي عام (١٩١٤) عندما اندلعت نار الحرب العالمية الاولى ، التحق (دوفي) بوحدته ، ثم انتدب في عام (١٩١٧) للعمل في مكتبة المتحف الحربي ، وفي عام (١٩٢٠) أقام معرضا في (فانس) ابرز فيه سلسلة من رسوم الريف ، وفي عام (١٩٢٢) سافر الى جزيرة (صقيلية) وحل بعض الوقت بالقرب من (تاورمينا) من صديقه (كريتون) الذي ظل صديقا وفيا له مدى الحياة وكتب سيرة حياته ، وفي عام (١٩٢٦) توجه الى (مراكش) وقام بجولة في انحائها وقد تركت الزخارف العربية والمناظر الشرقية في نفسه انطباعا لا يمحى ، واثرا بعيدا تجلى في فنه اللاحق ، وهو الفن الذي بدا للناظرين كأنه نوع من الزخرف العربي ، هذا وقد سبق له أن اشترك في عدة معارض فنيه تزينية دولية منذ عام (١٩٢٥) .

وفي عام (١٩٣٧) قدم الى معرض باريس الدولي (٢٥٠) لوحة زيتية احتلت مساحة تتراوح بين ١٠ امتار طولا و ٦٠ عرضا .

طبيعة صامتة

وفي عام (١٩٣٨) زار البندقية ، ثم رحل الى (الولايات المتحدة الاميركية) حيث اختير هناك عضوا في لجنة تحكيم (جائزة كارنيجي) ولما عاد الى الوطن كان العدو النازي قد اجتاح معظم اراضيه ، فاختار الاقامة في (نيس) ثم في جزيرة (كريت) واخيرا في (بربينيان) حيث خضع هناك للعلاج تحت اشراف أحد الاطباء من أصدقائه ، وقد لازمه الداء العضال مدى الحياة ، وهو نوع من داء المفاصل .

وفي عام (١٩٤٨) اقيم معرض لرسومه في صالة (لويز كاريه) بباريس .

وفي عام (١٩٥٠) سافر الى (بوسطن) في محاولة منه لعلاج جديد ، واقام معركين في (نيويورك) .

وفي عام (١٩٥٢) أقام معرضه الكبير الذي ضم نحو ٣٠٠ لوحة في متحف الفن والتاريخ في (جنيف) وهناك منح الجائزة الدولية الكبرى للرسم .

مات عام (١٩٥٣) في الثالث والعشرين من اذار (مارس) في بلدة (فوركاليكيه) العاصمة القديمة لمقاطعة البروفنس حيث أقام فيها اثر عودته من (الولايات المتحدة) .



تلك هي لمحة خاطفة من سيرة الفنان المعاصر (راوول دوفي) اما فنه فللنقاد آراء مختلفة فيه ، الا



أزهـــار

انهم اجمعوا على القول ، في مختلف الاحوال ، على أنه فن أصيل مستمد من روح العصر .

يقول الناقد (مارسيل بيير ده توريك) :

- [يحتل (دوفي) في فن التصوير المعاصر مكانة مرموقة متميزة ، على الرغم من انه لا يعتبر مؤسس مدرسة معينة في هذا المجال ، الا أن فنه وليد عصره ، عصر التفتح على العلوم الحديثة ، عصر السرعة في كل شيء ، عصر المخترعات والابتكارات ، لقد جاء فنه خير معبر ، وخير شاهد على روح هذا العصر ومنطلقاته المدهشة] .

لما التحق (دوفي) بمعهد الفنون الجميلة في باريس عام (١٩٠٠) تأثر في بادىء الامر بالمدرسة الانطباعية ثم تحول شيئا فشيئا الى اقتفاء آثار ما سمي آنذاك باتجاه (الوحشية) أو الحوشي - ، الزاهي الالوان الضارب الى الاحمرار او الاصفرار الاصهب المزيج من الالوان الفاقعة ، كما تحول في الوقت نفسه الى (التكعيبية) التي رسخت في تشكيله ، وأخيرا خضع لمؤثرات (السيزانية) التي لم يستطع أي فنان في ذلك الحين الافلات من تأثيرها ، ولقد لمع نجمه في هذه الميادين المختلفة ، وهكذا انطلق بعدئذ يرسم على هواه وكما يحلو له أن يتفنن ، في (فانس) و (صقيلية) و (مراكش) ، الى ان جاء عام (١٩٣٧) فانجز اروع عمل في حياته الا وهو رائعته الكبرى (تاريخ التابعة الكهربائية) على اتساع ٦٠ مترا طولا و ١٠ امتار عرضا ، فكانت من أجمل المغامرات الانسانية ، من حيث التصوير المتقن اتقانا يسر الناظرين .

تكمن أصالة (راوول دوفي) في حدة رؤيته للاشياء في توجهه نحو الجوهر في المشهد على الدوام ، فأية حركة أو بادرة تردنا الى نوع من الاختزال الحي ، وتعتبر ابتكاراته الشخصية في استخدام اللون كناقل

للضوء على جانب كبير من الاهمية ، فقد انصرف عن اطلاق الاضاءة الانطباعية انعم جو اللوحة واستعاض عن ذلك بالمقام ذي الاثر الموضع المشبع بالتلوين المكثف الى أقصى حد . ذلك أن الضوء في رسوم (دوفي) له خاصيته وحيويته المميزة بشكل يتجاوز معه اللون الاصهب الوحشي ، ليجعل من الواقع ما يبهر الانظار ، ومن خلال ابتكاراته الفنية ، ومن خلال رسومه الحديثة التي ظل يسمو بها ويبدع ، حتى أواخر ايامه على الرغم مما كان يعانيه من آلام وسقام فقد خلف لنا هذا الفنان ذو الوجدان الحي ، الكادح العظيم ، تحفا فنية بالغة الاهمية ، كثيرة جدا ، تجمع ما بين الطابع التقليدي الموروث ، والمتجدد المبدع في آن واحد .

اما الاستاذ ج (بيروكو) فيصف فن (دوفي) بالموزارتي ــ نسبة الى موزار الموسيقي الشهير بالوانه المتناغمة التي تبعث في النفس البهجة والحيوية والحبور ، وتجعلنا نشعر بما في الحياة من متعة وسعادة .

ويضيف الى ذلك قائلا :

ــ [يبدو (راوول دوفي) كفنان بسيط ومرتجل ، فرسومه ذات الطابع النقي المشرق ، التي تعج بالحركة والحياة ، تدخل التشكيل بطمانينة ومن غير تردد ، لتصبح لوحة بالغة الدقة ، متداخل بعضها في بعض بشكل فتان] .

ــ [انه يجري في جميع اعماله وراء لحن موسيقي ووفق مخطط دقيق ، يكاد ان يكون متوقعا كتصاعد نغم من الانغام] .

نشا دوفي وسط عائلة موسيقية مؤلفة من ٣ اخوة و ٥ اخوات . وقد امتهن اثنان من اخوته الموسيقا وامتهن الآخر الرسم .

وعلى هذا فقد تميز فنه بالذوق الموسيقي او بما يسمى (بالهبة الموزارتية) الى حد ما منذ نشاته الاولي ، الا انه لم يحاول ان يضع برنامجا للرسم الموسيقي ، نظرا لخطورة الموضوع وحساسيته اللامتناهية ، اذ عادة ما تنتهي مثل هذه المحاولات الى الفشل في التصوير ، الا ان الهبة الموزارتية وجمال الطبيعة في موطنه ، وروح المرح والبهجة ، كل ذلك لايفسر تفسيرا تاما سر اسلوبه ، لذلك ينبغي انٍنغوص مع الفنان الى الاعماق لنكشف العوامل الكامنة اكثر وراء الهامه واعماله ، وكان من الطبيعي وهو شاب في مقتبل العمر ان يتاثر بالمدرسة الانطباعية ، وانيحاول تقليد (بودين) و (مونه) ــ وكلاهما من الهافر ــ وكذلك ان يتاثر (بسيسلي) ولوحاته عن النورماندي و (بيسارو) ومشاهد الساحات العامة و (ديغا) ومناظر سباق الخيل ، الا اننا نلمس في لوحاته الاولى الفارق الاساسي الذي يظهر مدى التباعد بين دوفي والانطباعيين ، اذ يحاول هؤلاء ، بميل منهم الى الفلسفة الوضعية ، ان يتمسكوا بالنور من مختلف مظاهره ، وان يسيطروا عليهبرده الى ما هيتهوجوهره بينما نجد دوفي يفضل ان يلتقط من اجواء المناظر الطبيعية لحنا من الخطوط والاشكال ، ولعبة من (النقش) والاضاءة وما ينبعث من تلك المناظر من

استقبال رسمي



هوى وهوس والهام .

يخيل الى جماعة (الانطباعيين) انهم يتمكنون من اختراق ومعرفة الواقع ببصيرتهم ، ونظرهم الثاقب الذي يمتد الى بعيد ، في حين ان (دوفي) الشاب كان يرى في الواقع ذريعة بعيدة حتمية ، مغرية على الدوام ولكنها ذات علاقة مختلفة .

لقد علمه (ماتيس) ــ الفنان الفرنسي التجريدي الذي بسط فن الرسم والتزيين وأدخل البهجة عليه كيف يمكنه ان يتحرر من ارث الانطباعية ، وقد دله على الطريق التي عليه ان يسلكها ، وذلك بتعزيز الالوان ، وابتعادها عن كل تشابه عقلاني ، ومنحها قيمة شعرية ذات طابع ايهامي وحشي وقد مثل كل ذلك في اللوحات التي عرضها (ماتيس) في صالة « الخريف » عام ١٩٠٥ ومنها : (الترف والسكينة واللذة) !.

كان (ماتيس) يعني بانه أصبح من أنصار (المدرسة الحوشية) البدائية اذا صح هكذا القول ، ولكن (ماتيس) متمدين جدا ومتطور ومتحرر من الموروث من التقاليد ومن الفن الاكاديمي المحافظ .

كانت (باريس) في ذلك العهد البوتقة التي ينصهر فيها أهل الفن من مختلف الميول والاتجاهات ، والمذاهب والاهواء ، وفي السنوات التي طفت فيها أعمال (فان غوغ) على النزعات الفنية المتمثلة في الرسم الحوشي كما تصوره (ماتيس) وسواه من انصار التجريدية بدات تبرز الى الوجود معالم التكعيبية الاولى مقابل الاتجاه (الجزئي) العلمي عند (سورا) ، والغرافيكي الحاد الجاف عند (تولوز لوترك) واللاهوتي المعلق ما بين الارض والسماء عند (الانبياء) ، والمجازي الغامض عند (غوغان) .

كذلك كانت باريس الساحرة تردد آنذاك أصداء نهضة فكرية بارزة في دنيا الادب وعالم المسرح ، وكان لا بد من ان تنعكس هذه الاصداء على فن التصوير والنحت .

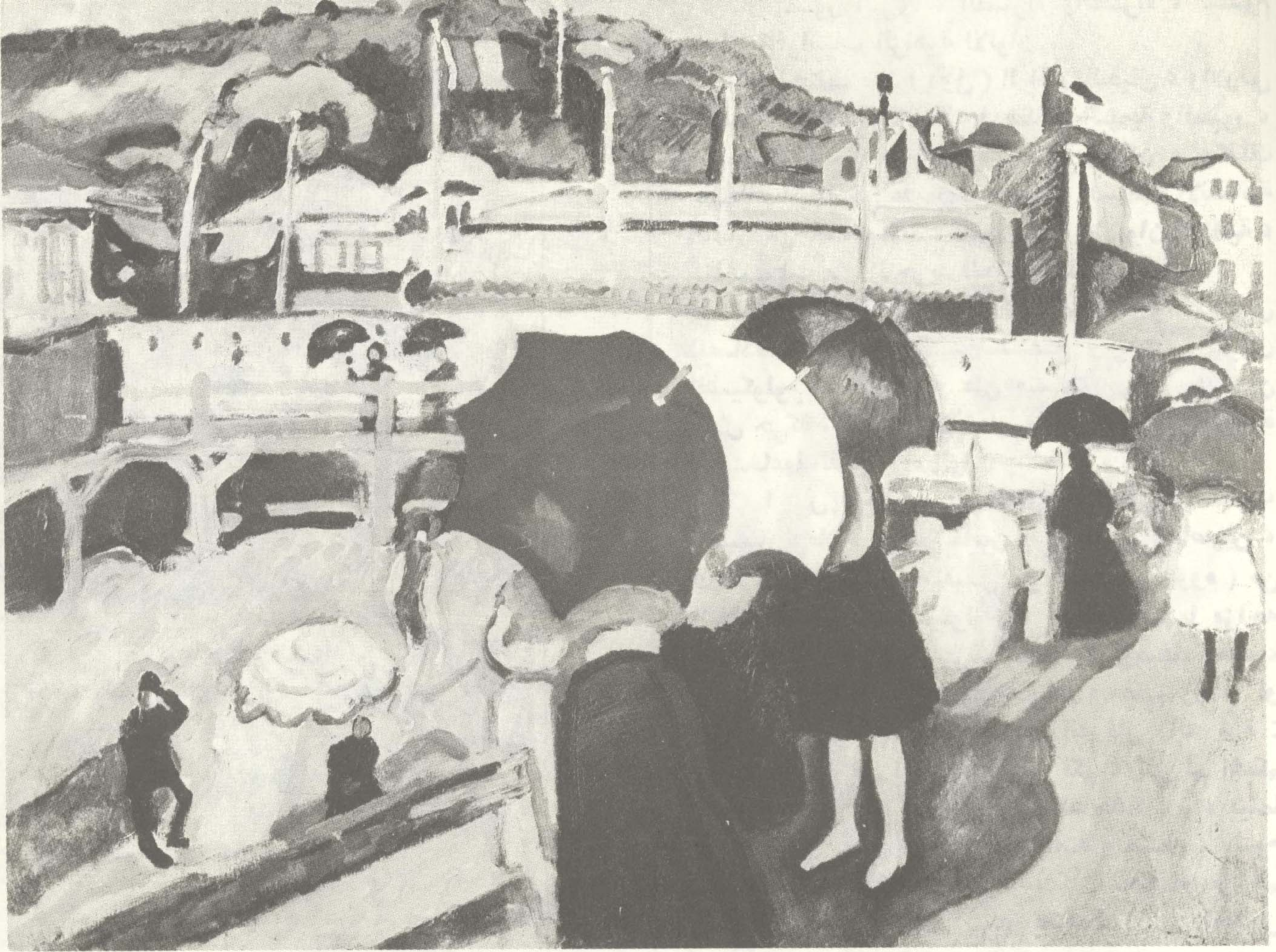
لقد اتصفت أعمال (دوفي) في تلك المرحلة من مصاحبة (الحوشيين) بالانتاج الغزير ، وبحدة الالوان ، وبساطة المشاهد : مهرجانات مزدانة بالاعلام، وواجهات مضيئة ، وبيوت مريحة ، ومظلات منفتحة ، وأرصفة وبلاجات مزدحمة الخ ...

كانت أمثال هذه الموضوعات القاسم المشترك بين العديد من الرسامين (الحوشيين) أمثال (فريز) و (براك) و (دبرين) و (فان دونجن) و (ماركت) و (ماتيس) وسواهم من الذين ظلوا ملتزمين بهذه التجربة الفذة في التصوير الفرنسي ، ولم يمتد بهم الزمن طويلا ، ولكنها كانت سنوات حافلة بالحيوية والنشاط في الوقت الذي كانت تمر به (الازمة



سباق الخيل
على البلاج





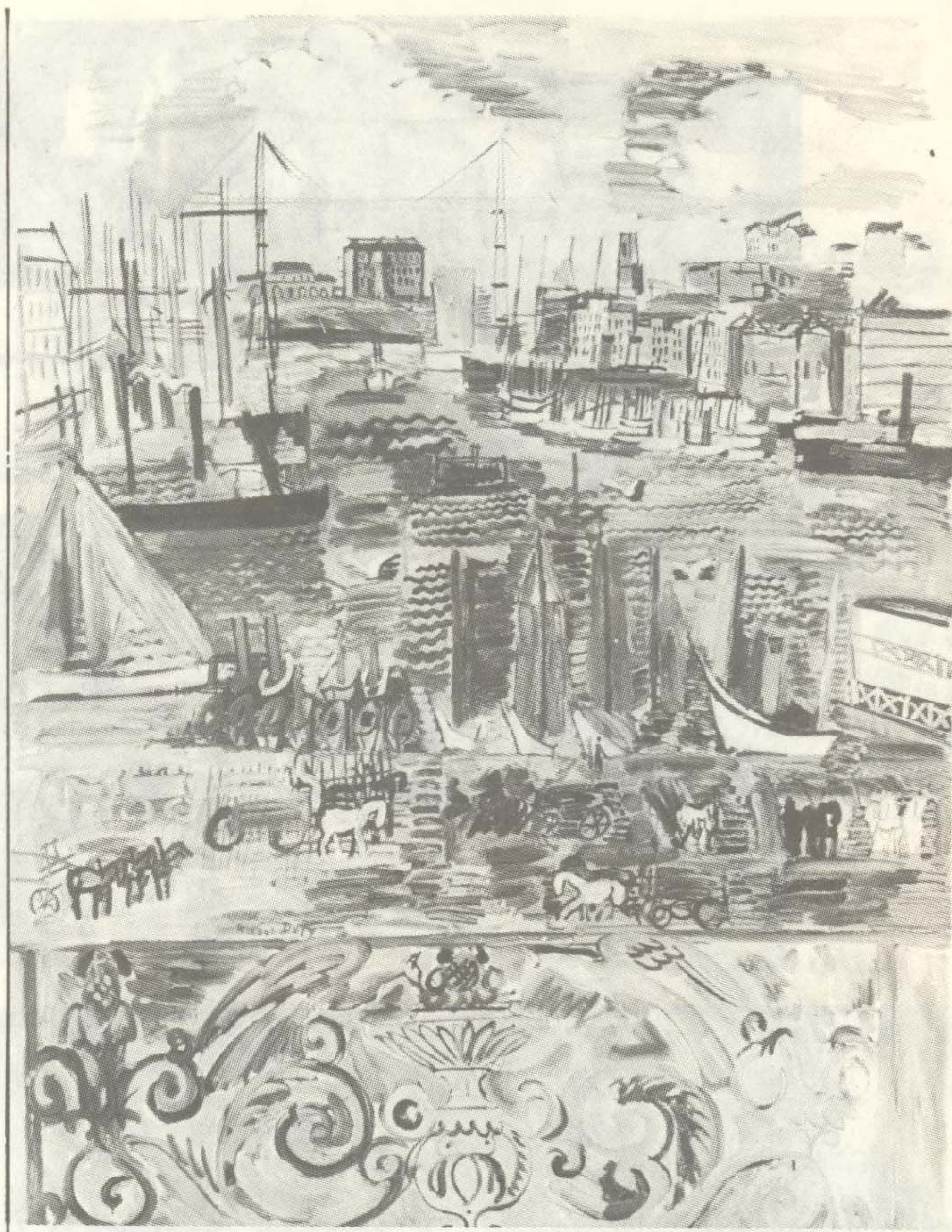
المظلات الثلاث

الانطباعية) في مرحلة الانهيار مع بداية النهضة الحديثة للفن المعاصر .

كان لا بد (لدوفي) من أن يمر بمرحلة أخرى ذات طابع مشترك بالنسبة اليه وبالنسبة للآخرين ، مرحلة اكثر خبرة وأشد الهاما ، وأعمق ذاتية ، وتتميز هذه المرحلة بتشرد خياله الجامح في مواجهة الواقع بذلك النوع من الاسطورة التي نجح في طرحها من خلال تصوير المناظر الطبيعية أو أي تشكيل آخر .

لا ريب أن (الحوشيين) قد تأثروا جميعا بالمدرسة (التكعيبية) ، ولكن (دوفي) الذي كان مترددا بين وجهة النظر (الحوشية) التي ترمي الى هو ن في اللون وبين محاولة التكعيبية لادخال هندسة فرعية جديدة ، قد اجتاز بكل طواعية ما توحي اليه الملاحظة المباشرة ، وما تقدمه الطبيعة اليه من رؤية ، ولم يقطف هذه الثمرة الا بعد طول معاناة وممارسات ومحاولات كثيرة على مدى سنوات من الصنعة اليومية التي زادت في معارفه ، وكانت المنهل العذب الذي استلهم منه أنقى أعماله .

وفي عام (١٩٢٠) بدا اسلوب (دوفي) بالتميز عن سواه ، وفي اكتساب الطابع الخاص به ، وتدلنا الدراسات المفصلة لأعماله على أن هذا الفنان قد اصاب نجاحا في انشاء المخططات المختلفة ، وتمكن من تحليلها ، وصياغتها حسب قربها ، وبعدها ، من خلال حبك السمات الخفيفة ، الدقيقة ، المتواترة الالحان ، وعلى هذا أصبح اللون معه بدوره مشعا على تلك السمات ، ومساهما في انشاء الحدود الواضحة للرسم .



مرسيليا

كذلك تجاوز (دوفي) في تلك المرحلة أعمال الانطباعيين التي تميزت باضاءة ذات حدين من التلوين المضيء والمعتم ، والمنظور التقليدي ، والظلال المتلونة ، كما تجاوز لمسات الالوان التي صنفها (الجزئيون العلميون) الواحدة الى جانب الاخرى ، وقد دخل كل ذلك في عداد (فهارس السمات) وفي (المختصرات التشكيلية) وذلك بفضل العنصر الجديد ذي الطابع المتميز في ترسيم دوفي الا وهو : الوزن والايقاع .

وهنا نستطيع استعارة التعبير الموسيقي في هذا المجال من التصوير (الخفيف) و (الثقيل) ولهذا أصبح من الممكن ، ومن النظرة الاولى الى التشكيل ، ان نميز ما اذا كان من أحد هذين الوزنين ، كذلك أصبح في مقدورنا أن نقرأ على الفور الاسلوب (نوتة) بعد (نوتة) حتى أقصى زاوية من اللوحة .

كانت لوحاته التي أنجزها أثناء ترحاله بين فانس وصقيلية ومراكش مفعمة (بفرحة الحياة) غارقة بالرؤى السعيدة : فتلك هي السماء الزرقاء المتغيرة المتقلبة في (تاورينا) وتلك هي الزنابق الصفراء في حقول الارياف ، وهذه هي حقول القمح الذهبية ، وأزهار المنثور البري ، الصفراء والحمراء ، تحوم حولها الفراشات الزاهية الالوان .

لقد اختلط عند (دوفي) الواقع بالخيال ، والارض بالسماء ، وامتزج كل ذلك في مظاهر البهجة والحبور ، والتجريد الانيق المرسوم بكل دقة واتقان ، وكذلك استطاع أن يضفي على بعض لوحاته السمات الانسانية النابعة من نفحات الانغام الصارخة ، والالوان الزاهية ، كما لم يفلت منه التجريد الحلو في تشكيل آخر .

كانت تكفي عنده بعض العناصر المأخوذة بطريق المصادفة على ما يبدو لتتفتح وتزدهر الرؤى السيكولوجية للموضوع على مستوى رفيع جدا من خلال حركة الخطوط التي على ما يظهر تشمل الصورة في اندفاعها القلق وراء الوزن والايقاع .

كما تدل لوحاته على مدى تفرده في الاسلوب بالنسبة لزملائه من الرسامين الباريسيين المعاصرين ، فمثلا كان دوفي على النقيض من صاحبه (رووه) من الناحية النفسية السيكولوجية ، فلكل منهما مزاجه وخصوصيته ، فالاول عرف بشفافيته وصفاء ذهنه ، وحبه لكل ما هو جميل ومترف في عالم وردي او لازوردي تغمره السعادة ، حتى انه قال ذات مرة : [لدي الشيء من السعادة لأهبه لكم ، اني لم اهبكم سوى النزر اليسير من فرحتي الداخلية !] ، بينما عرف الثاني ـ أي (رووه) بصرامته وتقشفه ، يسوم نفسه سوء العذاب بسبب ما كان يعانيه من الم التسامي الديني الذي لاذ به كمنقذ اخير لخلاص روحه .

الا أن الحياة التي نفحها (دوفي) لفنه لم تات طواعية وبلا نصب ، ولم تكن هبة من هبات الطبيعة وحسب ، ولم تنبع من طمأنينة نفسية ، ووجدان يطفح بالاشراق ، بل ان الامر على العكس تماما مما قد يخيل للبعض ، فالجهد الذي بذله في تبسيط عناصر الاسلوب يدلك على مدى معاناته وشدة بأسه .

في أحيان كثيرة كانت مواضيع رسومه تدخل في أطوار مختلفة حسب منطقه الداخلي ، كما هو الحال في تواتر اللحن الموسيقي ، فمناظر البحر ـ على سبيل المثال ـ في تسلسل مشهد (المراكب على البحر) ، الذي رسمه في السنوات الاخيرة من حياته غدا غير حقيقي تقريبا ، ذلك أن نفخة من اللون القاتم قد طغت على منطقة الضوء في السمت ، فأظلم انعكاس النور على المياه تحت أشعة الشمس ، حسب طريقة خاصة (بماتيس) تقضي بقلب تهويم النور ، لا بالتعبير عن ذلك بتسليط اشعاعات واضحة ، بل بتلون واختلاف السواد المكثف .

كانت وسيلته الى مثل هذا التعبير ايحائية الى أقصى حد ، وذات ملامح بعيدة ، حتى تكاد تشبه



البيوت القديمة المطلة على الحوض

الاشارات التي تعبر عن الفكرة وليس صوت الكلمة ، أي ما يشبه بالضبط (الايديوغرام) حيث يدرك الوهم ، وتتجمع آثار الصورة المهتزة في الاجواء ، المعلقة في الفراغ ، خارج نطاق الواقع والحقيقة .

كذلك نصادف بعض النماذج لمثل هذه الاعمال في لوحاته المشهورة كلوحة (الاستقبال الرسمي) ، و (العمل في الحقل) و (سباق الخيل) و (الآلات الموسيقية) وسواها .... وكما كان تقديره لعباقرة الموسيقا أمثال (باخ) و (موزار) و (شوبان) و (ديبوسي) وغيرهم يدل على مدى تأثر فنه بالروح الموسيقية .

كان (دوفي) لا يخفي اعجابه بمن سبقه من أعلام التصوير ، كرينوار بوجه خاص ، وكان يحاول تقليد بعض لوحاتهم ، وكان يلتقي مع (رينوار) عند فرحة الحياة ذات الطابع الفرنسي البحت ، وان اختلف العصر بينهما ، فرينوار كان سيد من صور في أوج ازدهار المدرسة الانطباعية ، وقد تشبع بفن (فلوبير) و (موباسان) في ميدان الادب ، أما (دوفي) فقد كانت الموسيقا هي التي تلهب خياله والهامه .

وفي العقد الاخير من حياته [أي بين عام ١٩٤١ وحتى وفاته عام ١٩٥٣] أعاد (دوفي) النظر في (لاهوته الشخصي) كما كان يحلو له أن يصف نواميس فنه ،

رسوم قلمية

فأصبح أكثر تذوقا ، وأشد حمية ، وأسبغ على لوحاته (نقاء بعيدا) فاكتسب أسلوبه ذلك الايقاع الذي لم بعرفه من قبل ، ووجدت الالوان عنده السمة الخلابة ذات الشفافية النافذة النادرة المثال .

لقد واجه (دوفي) في أواخر أيامه الحياة بشجاعة ورباطة جاش ، على الرغم مما كان يعانيه من آلام المرض العضال ، ووجد في الفن كل يوم فرحة جديدة من خلال بحثه الدؤوب عن الجمال الذي كان يحلم بالعثور عليه في الطبيعة والحياة حتى الرمق الاخير .

(والطير يرقص مذبوحا من الالم !)



تلك هي آراء بعض النقاد في فن (دوفي) .

ويستخلص منها أن هذا الفنان كان ابن عصره ، مجددا مبدعا ، وهو وان لم يكن مؤسسا لمدرسة جديدة في دنيا الفن والتصوير ، الا أنه كان يمثل وجه فرنسا الضاحك الظافر بعد حربين عالميتين ، وبعد ان زال عنها كابوس الاحتلال الالماني والنازي .

ان ما يدعو الى الاعجاب بهذا الفنان هو جلده ، وصبره على المكارة ، والامراض ، والعلل ، ومثابرته على العمل ، والانتاج ، ومسايرته لروح التطور والارتقاء ، ومساهمته في المعارض والمتاحف ، وتنقله من بلد الى بلد ، سعيا وراء اكتشاف المجهول ، وكل ما يبعث في النفس البهجة والسرور .

واخيرا لن آتي بجديد اذا قلت ان أعلام المدرسة التجريدية أمثال (بيكاسو) و (دالي) و (ماتيس) و (دوفي) نفسه وسواهم لم يتفننوا في أعمالهم ، ولم يصدر عنهم ما صدر من غرائب الرسوم واللوحات ، وحوشي الصور والنقوش والخطوط ، وان حسبها بعض الناس نوعا من التقاليع والبدع ، الا بعد دراسة اكاديمية جادة ، ولم يأتوا بما أتوا به من جديد عن (عبث) أو (بطر) أو استخفاف بعقول الناس ، وجهل بأصول الفن ، بل نتيجة معاناة طويلة ، ودراسة مستفيضة لكل ما ، يتعلق بفن اللوحة والتشريح وخصوصيات علم الجمال ، وحتى هندسة البناء .

المدرسة التعبيرية

(١)

إعداد : الحياة التشكيلية

اولى المصاعب التي تبرز حين يحاول الناقد دراسة الاتجاه التعبيري في الفن التشكيلي ، ترجع الى عدم وجود (اسلوب) فني موحد يجمع الفنانين التعبيريين تحت صيغة تشكيلية واحدة ، وهنايختلف كليا عن الاتجاهات الفنية الاخرى ، كالتكعيبية والتجريدية والانطباعية والوحشية ، لان (التعبيرية) اتجاه عام شامل لعدد كبير من الفنانين المختلفين في اساليبهم الفنية ، والذين عاشوا في مراحل مختلفة ، ولقد مرت (التعبيرية) بعدة اشكال حسب التطور الاجتماعي والاقتصادي ، وتباينت اساليب التعبير حسب الفنانين الذين مارسوا الفن بهذا الاسلوب ، وحسب انتماء هؤلاء الفنانين .

يصر التعبيريون على ان [المشاكل الانسانية اكثر اهمية والحاحا من المشاكل التشكيلية المحضة] وفي هذا التصور الاساسي تكمن عظمة هذه المدرسة ، ويكمن سر ضعفها ، لانها تريد أن تربط الفن بالمشاعر والانفعالات الانسانية ، المعاشة والتي تحمل قسطا انفعاليا كبيرا ، فالخط ليس مجرد خط ، واللون ليس لونا فحسب ، بل خط وتعبير ، ولون تعبير وهذا الفهم لمهمة اللون والخط قد جعل التعبيرية تختلف اختلافا كبيرا عن (التجريدية) و (الانطباعية) فالتجريد رغبة لتجريد الخط واللون من كل دلالة ، الا الدلالة المرتبطة بالتشكيل المتوازن والالوان المترابطة والمتناسقة ، والانطباعية ربطت الفن بالانطباع البصري ، وحولت الفن الى رسم لجو الفراغ المحيط بالاشياء والاحاسيس المتبدلة مع تبدل النور ، وبالتالي رغبة لربط الفن بالتجربة الآنية ، على حين اتجه التعبيريون الى (الانسان) وربطوا الفن بالتعبير عن ازمة الانسان ، فاغلقوا ورسموا بكل مشاعرهم الباطنية العميقة ، فارتبط الفن بتفجير اللون ، وتلخيص الشكل وتحويره ، والوصول الى عالم مزيج من التشويه للشكل والتفجير للون ، ترتبط بها ماساة الفنان ، ومشاعره المرتبطة بما يعيشه في لحظات .

وبالتالي نستطيع القول بان [الفنان التعبيري يرسم الاشياء التي يعرفها اكثر من الاشياء التي يراها بعينيه ، وان ما هو هام في اللوحة هوالصورة النفسية وليس الصورة الخارجية وهو التعبير لا الانطباع] .

والتعبيرية هي الرد العنيف على الاتجاهات الفنية التي تولي البحث الشكلي اهمية كبيرة ، والتي رات ان هذا البحث هو الذي يمثل الفن المعاصر ، في التصوير الزيتي ، وهي التي اتجهت اتجاها شكليا محضا ، لرغبة لدى الفنانين باعادة الارتباط بين الفن والمشاكل الانسانية التي يعبر عنها الفنان ، وذلك على نحو يتناقض ، والمدارس الفنية الاخرى التي أولت الشكل كل الاهمية كالتكعيبية والتجريدية والانطباعية .

وطالما ان الشيء الهام هو (الانسان) ومشاكله ، وليس البحث التشكيلي او الجمالي ، لهذا فاختلاف التعبيريين في اساليبهم الفنية وتباينهم يبدو شيئا اساسيا وهو يمثل نتيجة طبيعية لفكرتهم ، التي ردت موضوع اللوحة الى التعبير عن الانسان ، وجعلت (منطلق التشكيل) وغايته أن يخدم هذا الموضوع .

واذا نظرنا الى (التعبيرية) كاتجاه فني ، يؤكد على الانسان ، وعلى حياته الداخلية ، وعلى شخصية الفنان المنتج وأزماته الفردية والاجتماعية ، وارتباط ذلك بالتجربة الشخصية للفنان ، نستطيع القول بان التعبيرية ليست اتجاها معاصرا حديثا فقط ، وانما تمثل شكلا فنيا قديما ، ومتطورا ليتلاءم والمرحلة التي يمر بها الانسان المعاصر .

فلو رجعنا الى القرن التاسع عشر مثلا ، نجد انفسنا امام تجربة فنية هامة للفنان المعروف (فان غوغ) ولقد حمل (فان غوغ) معه قلقا روحيا عميقا ، وترابطا بين التجربة والتعبير عنها ، ولقد كان اللون عنده متفجرا عنيفا يعبر عن هذه الازمة والشكل يتحول دوما عنده الى دوامة من الحركة العنيفة التي تعكس ما هو ذاتي عميق في تجربته .

لقد تحدث (فان غوغ) عن (المقهى) مرة فقال :

— « ان هذا المقهى ، مكان يؤدي الى دمار الانسان أو الى جنونه أو الى ارتكاب جريمة » .

وحين وضع اللون في (اللوحة) أراد أن يعبر عن رأيه في المقهى ، لا أن يرسم هذا المقهى على شكل خارجي ، وينظم عناصره ويرتبها .

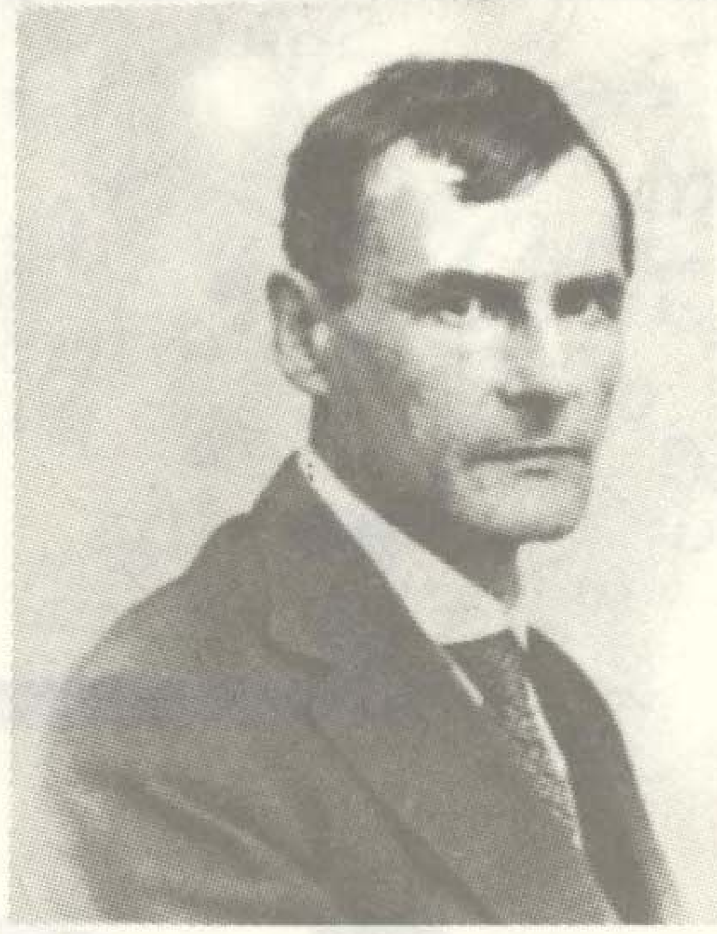
ولقد عبر عن رأيه هذا بقوله :

— [بدل أن أنسخ ما هو أمامي بالضبط ، أستخدم اللون استخداما جائرا لأعبر عن نفسي بقوة] .

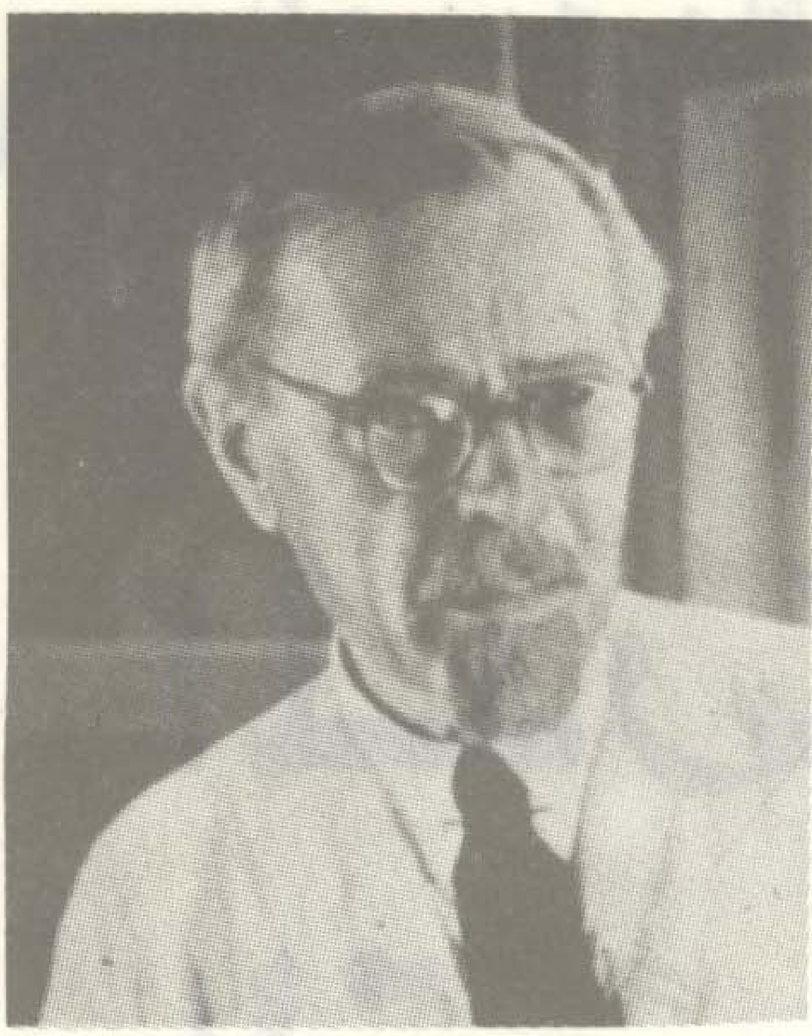
وفي هذه العبارة يكمن المنطلق الرئيسي للاتجاه التعبيري ، الذي ينطلق من ربط الفن بالفنان المنتج ، ومن الاعتماد على اللون للتعبير الذاتي ، ومن الارتباط بين المأساة التي يعيشها الفنان والتعبير عنها بكل حدتها .

ونلمس مدى تأثير (فان غوغ) على التعبيريين المعاصرين ، سواء من حيث حركة الخط ، وديناميته ، أو من حيث التعبير اللوني ، ومن حيث تحوير الاشكال لتعكس أزمة الانسان ، وضيعته ، واستلابه ، وبالتالي عدم اعتبار الفن مجرد تعبير عن شيء جميل ، أو عن مثل أعلى جمالي أو طبيعي ، ونصل هنا الى حدود التعبير البشع ، حيث أن الفنان يعكس أزمة الانسان ، وتشوهه ، وبالتالي يبدو الانسان في حالة أدنى من الحالة الطبيعية ، وهذا ما يناقض كل الاساليب المثالية التي سعت لتجسيد مثل أعلى جمالي عن طريق الفن .

واستنادا الى هذا المفهوم نرى في لوحات (غويا) قسطا تعبيريا ، وعلى الاخص في لوحات الحفر ، ورسومه الاخيره ، فالعالم الغريب الذي خلقه ، والالحاح على جوانب العالم البشعة والقاسية تبرز بوضوح ، كما نرى مدى ارتباط تجربة (غويا) الانسانية بانتاجه ، ومدى معايشته للآلام التي عاناها شعبه .



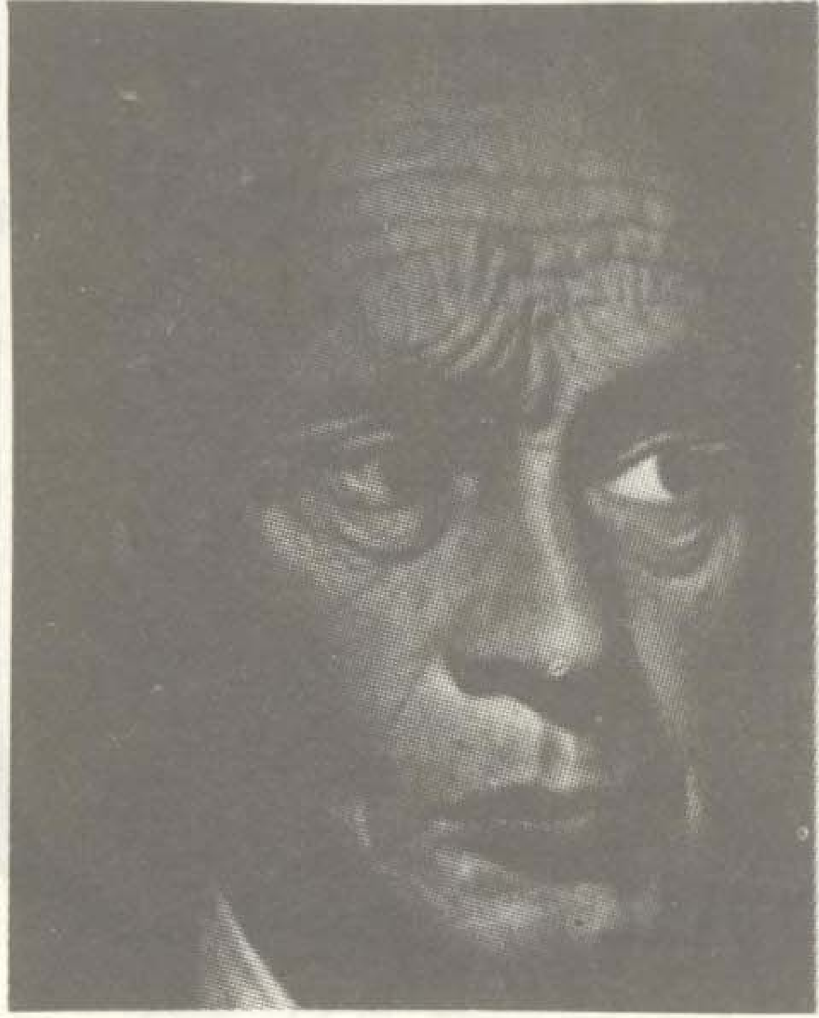
اوتوموللر



كارل سميث روتلوف



ارنست لودفيغ كيرشنر



اريش هيكل



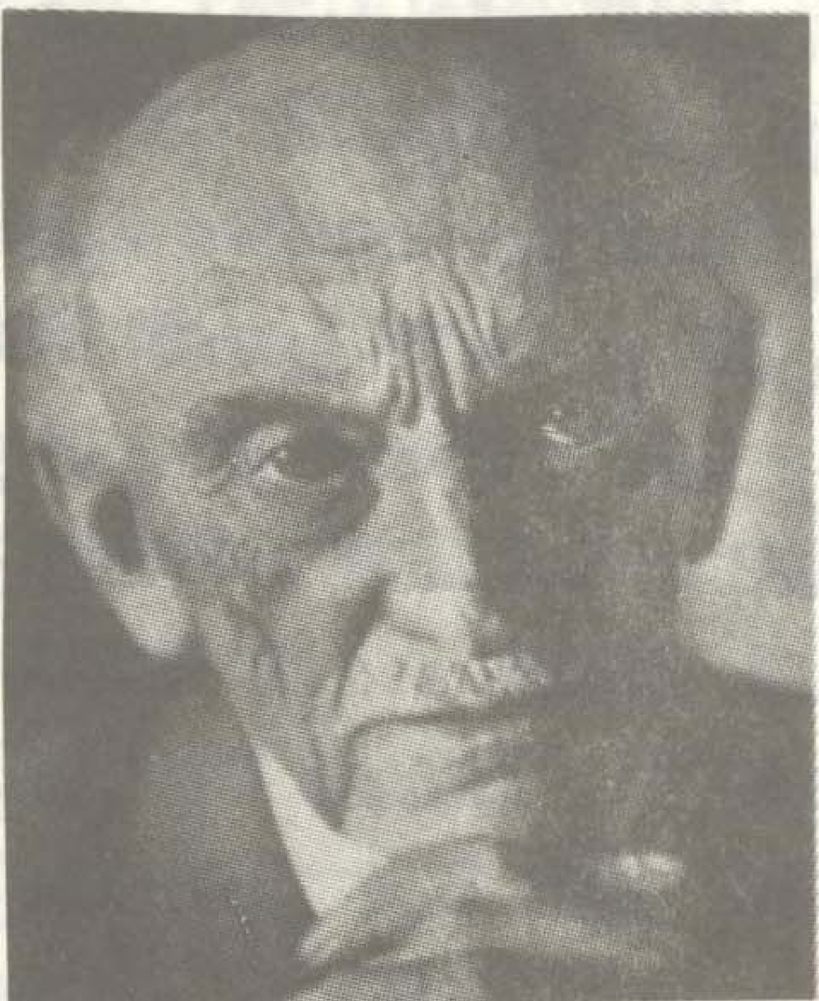
ايغون شيله



ماكس بشتاين



كريستيان رولف



اميل نولده



بول كليه



الكسي فون جولانسكي



اوغست ماك



فرانس مارك

ويمكن ان نرى ذلك في رسوم (ادوار مونش) ، الفنان الذي تدين له التعبيرية بالكثير ، و (مونش) فنان نرويجي ، كان يخشى الحياة ، ولا يثق بالحب ، ولقد رسم نفسه أكثر من مرة حتى قيل عنه بان حياة (مونش) قد ترجمتها لوحاته ، ان الغاية الرئيسية أن يعكس الفنان أزمة حياته الخانقة عن طريق التشويه للأشكال ، ويعكس المعاناة ، والسوداوية المغرقة في الالم .

يقول مونش : [انني لا اريد أن ارسم الغرف الداخلية ، حيث نصور امراة ورجلا يقرآن ، انني أريد أن ارى الناس كيف يتنفسون ، ويشعرون ، ويحبون ، أن اعيد للانسان عنصر الاخلاص في الفن] .

وان أكثر العبارات التي تعكس تجربة (مونش) هي التالية :

ـ [« لم يستطع (مونش) البكاء ، ولم تعد في مقلتيه دموع فصرخ » ، لكن صرخة عميقة عميقة ، وعنيفة جدا ، تصور لنا عمق المعاناة التي كان يعيشها] .

وماذا ورثت التعبيرية عن (مونش) ؟ لقد ورثت عنه رغبة تحوير الاشكال الانسانية ، وهزالها ، وتشويهها ، وفق الانفعالات التي كان يعيشها لحظة فلحظة ، من هنا تلتقي التعبيرية مع رغبة مسخ الاشياء وتبديلها ، وتصوير الانسان على ادنى مما هو ، اي رغبة التحوير الساخر المتهكم ، والضاحك ضحكا مريرا من ازمة الانسان ، فالتعبيريون يلتقون مع (الملهاة المأساوية) التي تعطي الصورة المأساوية ، على نحو سافر .

ولقد تاكد ذلك كله عن طريق فنان آخر هو (دومييه) في تحوير الاشكال البشرية على شكل كاريكاتوري ، ومأساوي ، فالغاية هي خلق اشكال مشوهة للتعبير عن واقعها المضحك ، وعن طريق تشويهها يعبر الفنان عن عدم انسانيتها ، واستلابها ، هذا ما فعله (دومييه) بالقضاة حين سخر منهم ، ووصل الى حدود مذهلة في السخرية .

ونحن مع (دومييه) بان التشويه والتحوير يهدف لغاية اساسية هي السخرية ، والوسيلة هي الخط والكاريكاتور ، لابراز مدى ضحالة هذا العالم الذي يتحدث عنه .

لكننا امام حدود فاصلة بين ما هو (كاريكاتوري) وبين ما هو (فني) لأن استخدام (الكاريكاتور) قد يساهم في خلق فن ، اذا لم يكن مجرد عبث مجاني ، واذا احتوى على القيم التشكيلية المطلوبة من اللوحة .

اما الفنان الهام الذي اعتمدت عليه (التعبيرية) ، واعتبرته مصدرا هاما من مصادرها وتجربة رائدة لها ، فهو (جيمس إنسور) ، و (انسور) حاول ان يحور الفن الى ضحك اسود مرير والى اقنعة تخفي الانسان ، وتحجب حقيقته ، وقد صور (إنسور) نفسه في عداد الاموات ، وفي لحظات الفساد ، كما صور نفسه وقد تحول الى (حشرة) كما تحول انسان (كافكا) في رواية (المتحول) . وكان يرسم نفسه في عداد المسوخ والهياكل والاقنعة التي تخفي خلفها الشياطين ، والجن وصور الكرنفالات العجيبة التراجيدية ، واراد التعبير عن الموت الذي كان شغله الشاغل ، وفي كل عمل من اعماله يعطي الصورة المثلى عن الارتباط بين ازمته الذاتية العميقة ، وبين روح الشعوب الشمالية ، لقد اخذ شيئا من (استرندبرغ) الكاتب المسرحي الشهير بخياله الخصب وازماته الانسانية .

ونلاحظ من خلال ذلك كله ان (التعبيرية) قد لجأت الى كل اشكال التحوير والتشويه التي اتبعها الفنانون السابقون له ، والذين عالجوا المشاكل الانسانية ، وربطوا بين الفن وبين حياتهم ومعاناتهم .

واذا نظرنا الى التعبيرية في القرن العشرين ، نجد أن التعبيرية اخذت في القرن العشرين اشكالا مختلفة ايضا ، وهي قد انطلقت من مرحلة سادت المانيا بين عامي (١٩٠٥ ـ ١٩٢٣) سواء في الرسم او النحت



ماكس بشتاين

او الشعر او الموسيقا ، وكان الهدف الاساسي لهذه الحركة الثورية الفنية تطوير الفن الالماني وتخليصه من كل الاتجاهات التقليدية السائدة ، ودفعه الى التاثر بالاتجاهات الحديثة ، ولقد مثل هذه الحركة تجمعان اساسيان تجمع (الجسر) ثم (الفارس الازرق) .

لقد انضم الى تجمع (الجسر) كل من الفنانين (نولده) و (هيكل) و (كيرشنر) و (بيكر) ، ولقد تاثر هؤلاء الفنانون بالوحشية في البداية ، وبالتكعيبية فيما بعد ، وتعرفوا على الفنون الشرقية ، ولقد لجات (التعبيرية الالمانية) في هذه المرحلة الى الوان (الوحشيين) ، لكنهم استخدموا هذه الالوان ليعكس التعبير عن أزمة الانسان بدل الهدف الاساسي للوحشية الذي لخصه (ماتيس) : « بناء اللوحة باللون ليعكس المتعة والراحة » .

وحين اراد التعبيريون عكس الازمة الروحية والانسانية التي يعيشها الفنان ، كان الهدف عند الوحشيين أن يعكس لنا فنا مريحا يمجد الفرح عن طريق بناء اللوحة باللون ، وتنظيم اللون هو الشيء الهام ، ولقد ترك الوحشيون الشكل متحركا حيويا على حين حاول التعبيريون دمج المحاولتين معا مهمة التعبير الذاتي من خلال اللون المتفجر العميق الدلالة .

ونحن من خلال تجارب (نولده) مدى تاثر التعبيرين (بفان غوغ) و (انسور) ونرى تاثر (بيكر) بفان غوغ والحركة الرومانتيكية ، ونحس من خلال أعمال مرحلة الجسر كلها مدى تاثر التعبيريين بالوحشية ، ولقد سيطرت لوحات (المناظر) على هذه المرحلة .

واذا انتقلنا بعد ذلك الى التعبيريين الآخرين الذي انضموا الى (الفارس الازرق) التي انشاها التعبيريون عام ١٩١٤ ، ونرى أن الحركة التعبيرية ترتبط ارتباطا مباشرا بالتجريد ، وبالفنان (كاندينسكي) الفنان التجريدي المعروف .

ولهذا نحس بان تجربة التعبيرية المعاصرة تضم عدة مدارس واتجاهات وهي تتاثر من حيث الاسلوب بكل الاتجاهات الفنية الموجودة ، فهناك (تعبيرية ـ وحشية) وهناك (تعبيرية ـ تجريدية) وهناك (تعبيرية ـ اجتماعية) ربطت الفن بالتعبير عن مضمون سياسي واجتماعي وان كلمة تعبيرية تصبح شاملة تضم كل انتاج فني يرتبط بالانسان ومأساته سواء كانت هذه المأساة مصدرها قلق روحي عميق أو شعور بالانساق امام الواقع الاجتماعي الفاسد .

ولهذا السبب يمكن أن نقول بوجود (تعبيرية اجتماعية) و (تعبيرية ذاتية) تعبيرية ترتبط بالواقع الخارجي وتنطلق من هذا الواقع ، وترتكز على التكعيبية والمحافظة على الشكل الخارجي واحترامه مع تشويهه وتحويره ، وتعبيرية تصل الى حدود تجريدية خالصة لونية كانت أم خطية ، وكل التجارب الانفعالية التي ربطت الفن بالحركة الانفعالية وجعلت الفن تعبيرا مباشرا لانفعال وتفريغ الشحنة ، عن طريق خط متموج متحرك ، أو لون متفجر .

واما (التعبيرية الاجتماعية) ، فقد ارتبطت بالحركات اليسارية والتقدمية التي نشات في المانيا في بداية العشرينات ، وكان الفن وسيلة للتعبير عن هذه الافكار ، ولقد ورثت الحركات الالمانية بين الحربين كل تجارب التعبيريين ، وأصبحت التعبيرية تقسم بالضرورة الى قسمين احدهما قد تأثر بالجانب الذاتي في تجربة التعبيرية والآخر بالجانب الموضوعي والاجتماعي ، ومهما تباينت أساليب التعبيرية واختلفت فان ما يجمعها هو الارتباط بين الفنان وبين تجربته الحياتية ، بين ما ينتجه من لوحات وبين الفكرة التي استحوذت عليه ، وعاشها فكان انتاجه انعكاسا صادقا عميقا لتجربته ـ فهذا الموقف هو لب التجربة التعبيرية ، وأهم أسسها ومنطلقاتها ، وهي نتيجة له ، ومهما اختلفت الوسائل الاسلوبية التي لجا اليها الفنانون للتعبير ، فان تمثل الشكل الخارجي للتعبيرية، وان الشيء الهام في (التعبيرية) هو قدرتها على ربط الفن بالمعاناة الانسانية ، وما يعيشه الفنان من أزمات واستلاب ، والتي يسعى الى تجسيدها عبر اللوحة ليقدم لنا (عالمه) عاريا من كل زيف ، وكذلك (العالم الخارجي) الذي يقدمه لنا ليكشف عن عوراته .

التعبيرية

فن التصوير الألماني

١٩٠٥ - ١٩٢٠

(٢)

بول فوكت.
ترجمة: رضا حسحس

ان أي انسان يهتم بفن التصوير الالماني في القرن العشرين ، لا بد وأن يعترضه مصطلح (التعبيرية) كلمة تدل وترمز - كما كانت عليه - الى الطبيعة الاساسية للفن الالماني وتجسد الخصائص الجوهرية لموقع هذا الفن داخل سياق التطورات العالمية ، لقد كتب الكثير في الازمنة الحديثة عن (التعبيرية) كظاهرة ادبية ، وكظاهرة فنية أيضا ، ولم يكن لهذه الكتابات ان تستوفي الشرح الكامل الدقيق لطبيعة هذه الحركة أو خصائصها الاسلوبية ، أما الجدل الذي دار حول تحديد الفترة الزمنية الدقيقة التي بدأ فيها باستعمال هذا المصطلح للمرة الاولى ، فلم يستطع أن يحل الشاكل الحقيقية ، على نحو أكثر نجاحا من مجرد جوانبها المتنوعة والمتناقضة في أغلب الاحيان.

ورغم أن التنوع والتناقض هما ملمحان من ملامحها الاساسية بالتأكيد ، وعندما كان (بول بورتز) في عام (١٩٧٦) يتكلم كمؤرخ أدبي فانما كان يعبر عن الرأي المحرض الذي يقول بأنه لم يكن واضحا أبدا تمام الوضوح فيما لو كانت التعبيرية كحركة قد وجدت البتة ، وأقله في الشكل الذي تحولت اليه ، في العديد من ترجماتها المتأخرة ، وقد نوه (بورتز) أيضا بأن القلة القليلة من الفنانين فقط هي التي وصفت نفسها بالتعبيرية ، وبأن العديد منهم الذي انضم الى مجالها الفكري لم يرغب أن يضاهي نفسه معها كمفهوم فني ، [لقد أثبت ذلك - يستمر بورتز بالجدال - الى حد ما نهائي ، بأن التعبيرية قد قبلت كانجاز فني لأفراد أكثر مما قبلت باعتبارها أسلوب عام].

لم تكن التعبيرية - بالتاكيد - هي مجرد الفصل الاضافي الذي يمكن العودة بعده الى الشروط (الطبيعية) ، فهذه الفكرة تتناقض بدورها التاريخي كرمز كتجربة ، في التعبير متصلة اتصالا لا ينفصم بالتراث الالماني وكشرط مسبق لوجهة نظر معينة في الواقع ، والتي تصور تصدع موقع الانسان في العالم ، ان هذا التوتر الفاجع ما بين الذات وبين العالم والذي نلقاه في الوضعية الحرجة التي سادت حوالي عام (١٩٠٠) ، قد طالب الفن بأن لا يعيد انتاج المرئي بل - وبكلمات (بول كليه) أن [يجعل اللامرئي مرئيا] ، ولم تعد مثل تلك الرؤية تقبل المفاهيم التقليدية للطبيعة باعتبارها اطار اسناد للواقع ، بل حاولت أن تفترض بأن مسألة التواصل من الداخل هي في الواقع الموضوع الفني الحقيقي ، الامر الذي يتطلب ايجاد شكل وترجمة جديدين ، وأكثر تجريدا . ان الواجهة التي تتطلبها - على أية حال - مثل تلك الرؤية ستحتاج الى مشاركة انسانية حادة أي مشاركة متزايدة للذات ، وبالتالي فان مطالب الجيل الجديد لتلك المرحلة كانت موجهة بشكل متساوق نحو الاهداف العاطفية وليس نحو الاهداف الجمالية ، وكان غرضهم الولوج داخل الجوهر الروحي الكامن خلف الوعي النقدي ، لاطلاق العنان للفريزي باعتباره تعبيرا عن طبيعية Naturalism جديدة ، ولقد برهن الفنانون والكتاب الالمان على الخصوص عن انهماكهم العميق في تلك النزعة الذاتية ، التي لا حدود لها والتي نمت نتيجة للأزمة العامة التي سادت في منتصف القرن ، أي الشعور بالاضطراب بسبب الاحساس بفقدان الموقع ثم عزلة الفرد وتدمير ثقته الصميمية بالعالم المحيط به . وصف (هيرمان باهر) هذا الموقف بطريقة تعبيرية قائلا - : [لم نجد فترة زمنية على الاطلاق هزها الى هذا الحد مثل هذا الرعب ، ومثل هذا الفزع من قبل ، ولم يكن العالم ابدا على مثل هذا الصمت القاتل ، ولم يشعر الانسان ابدا بمثل هذا الحد من (الصفر) وبمثل هذا النوع من الخوف ، ان بؤسه يستصرخ السماء صراخا من



كريشنر



كريشنر



اوتو مولر.

اجل روحه ، وتتحول الفترة بكليتها الى صرخة من اجل العون ، ويصرخ الفن ايضا من غياهب الظلام ، يصرخ من اجل العون ، يصرخ من اجل الروح ، هذه هي التعبيرية] .

ورغم ان ماساة الموقف تبدو هنا بشكل معمق من (الشاعرية) ومع ذلك فان الصدع الذي بدا في عام (١٩٠٠) ازداد عمقا ، واثر بشكل واسع على وجود الفرد ، وعلى وجود المجتمع على السواء ، ان الحاجة الى تبيان الصراعات المتجمعة داخل (العصر البرجوازي الصناعي) من جهة ، واحساس عميق (بالقلق) وعدم الامان من جهة اخرى ، بامل الاستباق والتمهيد بعملية من الشفاء ، قد هز الايمان بالدواعي التوسطية للفن التقليدي ، ولم يكن بمقدور (الفن التقليدي) الاستحواذ على العالم الايهامي للمرئي الذي بدا يظهر الآن كضرورة عاجلة ، من اجل ذلك ظهرت حاجة العثور على وسائل اخرى غير الوسائل التقليدية، ولقد كانت هذه الوسائل في عام (١٩٠٠) حاضرة بالتضمين فقط ومع ذلك فقد سمحت ـ هذه الوسائل ـ فعلا بالاحساس بامكانية بزوغ اتجاه جديد ، كي يغدو الانسان واعيا بكل المشاكل الموجودة ، احتاج ذلك الى عنصر الوقت ، ومن احدى خصائص الفن (التعبيري) هو انه قد استمر يعبر عن نفسه لفترة طويلة بمصطلحات غير محددة ، عادة ما كانت مترادفة مع عناوين المطبوعات التي صدرت في تلك السنين مثل : (العاصفة ، الفجر ، الفعل ، النداء) وما شابهها ، كل ذلك قد توجه نحو سياق تغيير وليس نحو محصلاته النهائية ، ومع ذلك فان صراحة هذا الموقف بالذات ، وانفتاحه ليصدمنا اليوم باعتباره مجرد خاصية اخرى من خاصيات الاسلوب التعبيري .

إن مصطلح (الطبيعية) الذي ورد في أغلب الاحيان كمرادف لـ (الواقع الداخلي للإنسان) هو بالذات وعلى نحو جلي محصلة أخيرة لعملية من التفكير ، لم يكن مصطلح (الطبيعية) على أية حال مرادفا لـ (أولي) ، وهو مصطلح شائع آخر نظر اليه المثقفون في ذلك الوقت كمصطلح عتيق (أركاييك) ، لقد نظر الى الطبيعية ، كهروب من ضغط الواقع وكرفض للقيم التقليدية في آن واحد ـ باعتبارها قوة (أولية) ، أن يتبع المرء حوافزه بلدون أي كبح كان ، وإن يكسر المعايير الجمالية السابقة وتبدى ذلك هدفا مغريا ، ولكن تحويل الطبيعة الى (شكل) إنما هو مسألة معقدة على أية حال ، يعتقد البعض بأن البحث عن الشكل خارج أعراف الفن ، يجب أن يجري عبر أشكال حرة ، وألوان قوية ، أي (في) معجم الفن الحرفي أو بالالتفات نحو أعمال الشعوب البدائية التي وعدت بتلك البدائية

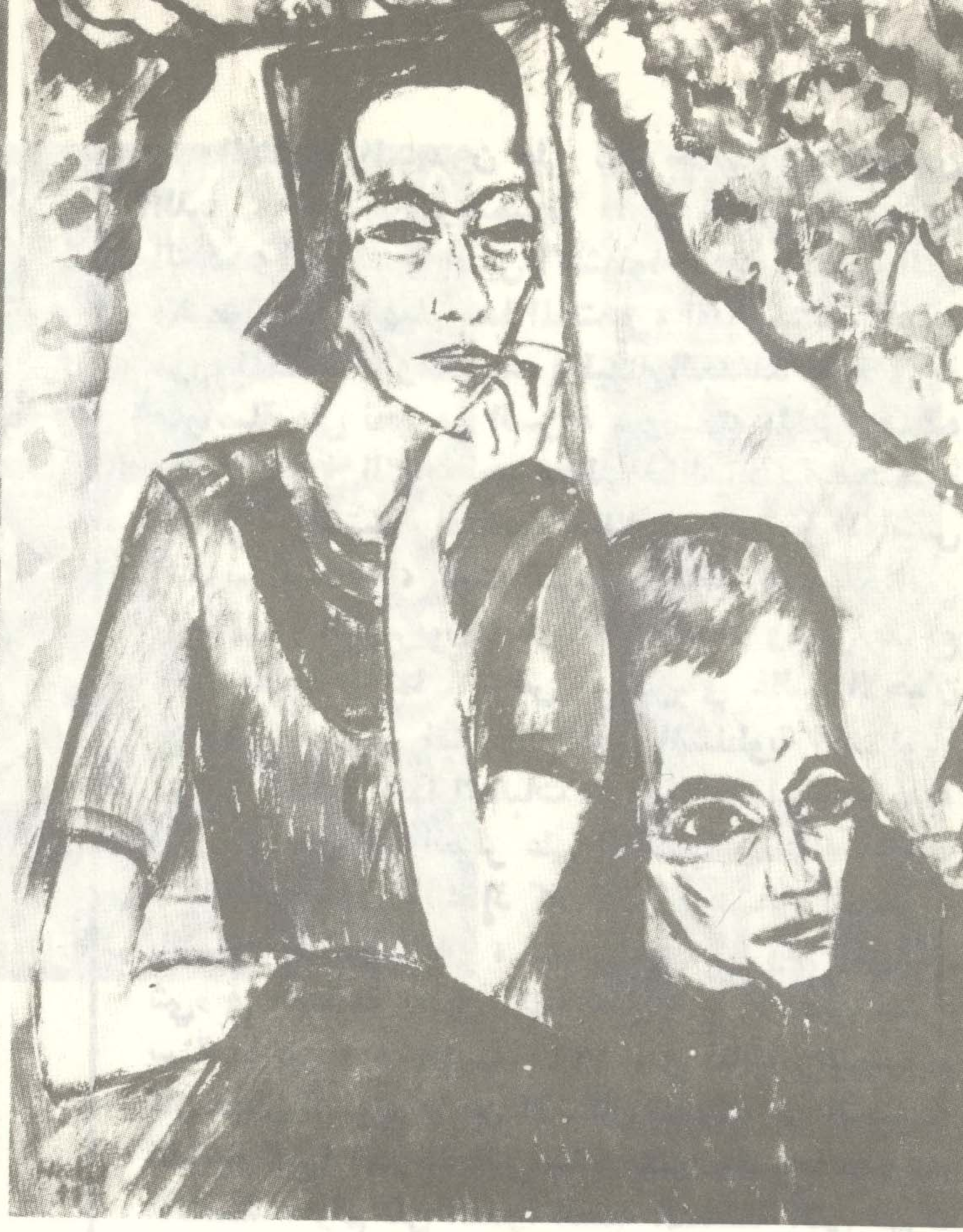
التي كانت غريبة عن أوربة تلك المرحلة منذ زمن بعيد . إن النزعة المتنامية في ان يصيغ الفنانون أنفسهم بأسلوب (البدائيين) قد تنبأ بها (غوغان) باكرا منذ عام (١٩٠٣) :

[عدت في بعض الاحيان في طريق طويل جدا نحو ابعد من احصنة (البارثنون) ، عدت الى (دادا) طفولتي ، حصاني الخشبي الطيب ، انا لست بالمضحك ولا استطيع ان اكون مضحكا لانني عبارة عن شيئين لا يمكن ان يكونا مضحكين : طفل ومتوحش] .

لم تنجم الصعوبات التي كان على المصورين الشباب التغلب عليها عن مقاومة عامة لأفكارهم المعلنة على نحو لافت للنظر فقط ، بل إن الجزء الاكبر من هذه المشاكل يصدر عن مقاصدهم بالذات وعن مطاليبهم ، فنظريتهم القائلة [بأن كل (شعور) طالما هو قوي للدرجة الكافية يجب أن يتم التعبير عنه تعبيرا مباشرا في الفن قد قادتهم نحو الفكر الخاطئة بأن قوة العاطفة هي التي تحدد نوعية الفن مباشرة ، وهذا ما يفسر ذلك العدد الكبير من الاعمال الفنية التي لم تكن (الصرخة) المطلقة الفنان قادرة فيها على العثور على شكل مناسب لها ، لقد صارعت لوحاتهم بشكل مفرط مع المشاكل المرتبطة بالنفس ذاتيا والتي رفع ما فيها من اندفاع الى منزلة الالزامي وما فيها من فقدان التحكم الى منزلة (المعيار) ودور الفنان (المبعثر روحيا) ، وهو مصطلح (هوفمان) الى منزلة القاعدة ، وكان الفنان التعبيري حرا بأن يغرق نفسه بأفعاله الاستفزازية ، فقد تحدى الجمهور من أجل أن يشارك معه صرخته ، وصده في ذات الوقت (بكلمات سوقية مبذلة) ، وإن هذا الدور المضاعف قد لائم صورته تماما (كمتوحش) ، تلك الصورة التي لم تشكل في ذلك الوقت أي نوع من أنواع التناقض ، لقد بدأ الجمهور يقبله أكثر فأكثر ليس كحارس لمعبد التقاليد المقدسة ، بل كقوة تنبؤية تفتح بوابات عالم المستقبل ، كقوة جوهرية خالقة لنفسها على نحو لا يعرف الرحمة ، التحرر الذي لا يجرؤ الانسان العادي والمعرض لضغط النظام الاجتماعي على المطالبة به ابدا .

إن هذا لا يدني على اية حال بالفنان مسافة اقرب باتجاه المجتمع حتى عندما قبل الاخر وضعيته الخاصة ، عندما كان الفنان يلفت الانظار الى امكانيات الحرية والاستقلال الفكري منذ كان في الحقيقة يوسع من الهوة القديمة والاستقلال الذي روج له ، لم يكن ممكنا أن يكون شيئا آخر سوى حرية الفرد وليس حرية المجتمع ، كان (لاندريه مالرو) الفكرة ذاتها عندما قال : [كان الشعراء والمصورون والموسيقيون منذ العصر الرومانتيكي يخلقون لانفسهم عالما تدخل كافة الاشياء فيه بعلاقة بعضها مع البعض الآخر ، ولكنها لا تدخل بعلاقة مع عالم الآخرين] .

الفنانون المبتعدون على نحو خاص هم الفنانون الذين دافعوا عن وضعيتهم داخل النظام الاجتماعي التقليدي ، ولكنهم الذين اكتشفوا المكانة الصعبة التي وضعوا فيها بانهيار هذا المجتمع ، لقد استنفذ الفن دوره المحافظ ، واصبحت وظيفته الجديدة كقوة ثورية متواصلة على نحو من السرعة ، وسمته المميزة هذه والتي ادت في النهاية نحو مطالب تطالب ببنية مجتمع جديد . والنتيجة المنطقية لذلك هو تحول في مقاييس التقويم السابقة ، كانت النزعة البدائية الجديدة التي روج لها (التعبيريون) نلى نحو متعمد وليس بدافع عجز مطلق ، كما افترض البعض في غالب الاحيان جزءا من صراعهم ضد نظام القيم السلطوية لاسلوب فني (اقر) به وفقا لمتطلبات شريحة اجتماعية معينة ، وكان ازدهار فن الحفر على الخشب في ذلك الوقت برهانا بينا عن ذلك إذ كان اكثر وسائل التعبير ، بالنسبة للفنان الالمان ، ديمقراطية .. ولم يكن كل شيء في الحقيقة يحمل نكهة تعبيرية في الخمس عشرة سنة ما بين (١٩٠٥ ـ ١٩٢٠) في المانيا والنمسا ، كان مجال التنويع ما بين الاشكال المختلفة من التعبيرية الذاتية كبيرا للدرجة التي غاب بينها وضوح حدودها الفاصلة . ولم تكن القدرة الفنية المدهشة التي ظهرت للعيان في مناطق هامشية ، مثلا ، كافية في اغلب الاحيان لتحديد الموقف على نحو يخلو من الغموض ، تغيرت لهجة الفنانين مع ردود العقل التي اثاروها ، ولم تنمو التعبيرية باتجاه وضعيتها الفنية المكتملة الا في اعمال القلة من ممثليها ، وبالتالي فقد ظل يحمل محياها (الوجهين) ، فقد قام ما بين الفكر والغريزة ، وما بين الرغبة في التحكم ، والحافز نحو الانعتاق ، وما بين الجمهور وبين الفرد . ففي لحظة عاجلة تتحول الدراما الى رثاء حاد ، والعاطفة العميقة الى حالة نفسية محمومة ، والتشوه المحدد عن قرب الى انعدام للشكل ، مشوش تشوشا كليا ، إن هذه الصفات التي اعتبرها العديد من النقاد صفات سلبية ، يمكن أن يُنظر اليها باعتبارها فضائلا ايضا ، فالافتقار الى التقاليد عفوية ، والتهديم ... شجاعة ، وافتقاد الجذور استقلالا داخليا ، ولا يزال صعبا التوفيق بين هذه الوضعيات المتناقضة . وإن كل المحاولات التي بذلت من اجل تحديد (التعبيرية) كاسلوب فني لا بد وأن تواجه في النهاية واقعا بانه لا يمكن ان تدرج تحت هذا المصطلح ، لان اي تحديد لطبيعتها الحاسمة ... محتوم عليه بالتلاشي وبكل بساطة ، وإن كل محاولة قد بذلت باتجاه تفسير محدد قد انتهت بالكشف عن مشاكل جديدة وتغير وجهات النظر وفق موقف الشارح ، ولا يزال التقسيم القديم بين مؤيديها وبين اعدائها تقسيما قائما .



اريك هيكل



كريشنر

ولا تحاول هـذه المقالة ، ان تكون تاريخا لاسلوب تعبيري ، فالكاتب يقر بشكوكه حول مقدرته بأن يغطي هذا المصطلح كل الذي استعمل حتى يغطي في الاذهان الامكانات المتنوعة ، ورغم أنه مصطلح شرعي في الوقت الحاضر ، لكن النماذج التصويرية المستشهد بها هنا عمدا تجسد الديالكتيك القديم القائم بين الشكل ، وبين التعبير في الفن الالماني ، فهي تعرض التباين بين التعبير العاطفي المرتفع عند (نولده) ، وبين رمزية مشاعر (فرانز مارك) الرومانتيكية (الشمولية) ، والرؤى اللا متمايزة مع الصياغات الذهنية لـ (فاسيلي كاندينسكي) ، ووضعت اعمال مصورين مثل (ليونيل فيننغز) و (بول كليه) و (اوغست ماك) في الاعتبار لانها تقف بارزة وسط النزعات التعبيرية المعاصرة ، وتجد لنفسها طرقها الخاصة ، ويبدو من الملائم ايضا ضم (أوسكار كوكوشكا) و (إيجون شيك) رغم أن (كوكوشكا) هو الذي كان له التأثير الحاسم على المشهد التعبيري في برلين .

إن إقتصار دراستنا على الحقبة ما بين عام (١٩٠٥) وعام (١٩٢٠) اذا هو مسألة منطقية اذا ما وضعنا باعتبارنا الكيفية التي تطورت فيها (التعبيرية) التي إذا ما قيست مقابل ما حققته من انجازات وما لحقها من آثار فانها تشكل فصلا موجزا فقط من فن قرننا الحالي ، لقد كان عام (١٩٠٥) هو عام تأسيس حركة (الجسر) الخلية الجرثومية الفنية الاولى للتعبيرية ، ولذا فانها تشكل بداية تاريخ جيدة ، وأعلن (الدادائيون) بعد اربعة عشر سنة أي عـام (١٩١٩) عن موت التعبيرية ، وتكلم المؤرخ الفني (وورنغر) عام (١٩٢٠) على النحو ذاته عن أزمة ونهاية (التعبيرية) والذي وافق معظم أصحاب العلم معه .

الموقف في عام (١٩٠٠) :

لم تقع ثورة الشباب والعقلية الثورية في بداية قرننا ، على نحو من الصدفة لا بد وإنها قد جاءت كمفاجاة لمعاصريهم ، إذ لم يكن هناك عمليا اي شيء يربط التعبيرات الفنية الاولى لهذا الجيل الجديد بمواضيع ومهمات واهداف الفن التقليدي ، فبتأثير الصدمة القوي الذي خلقته أعمال (البدائيين) على الجمهور البرجوازي لتلك المرحلة ، كان ذو شقين : فقد شعر المشاهدون اولا - بالعجز حيال مواجهتهم لصور رفضت التراث عمدا ، وجعلت من المعيار المقبول مثارا للهزء ، وكان الناس مجبرين ايضا على الاعتراف بان كامل سبب وجود الفن قد تغير بشكل اساسي للدرجة التي جعلت اية استجابة تقليدية لـه محكوم عليها بالاخفاق مسبقا ، الامر الذي أثار رفضا مرنا ومقبولا حماسيا في ذات الوقت ، وهي استجابات،

كانت على المستوى ذاته من العاطفة لتلك التي كان الفنانون يعبرون عنها في أعمالهم ، اما بالنسبة للإنسان المدرك لما يحدث فقد كان هناك على اية حال علامات تحذير لتغييرات قادته ، فالفضيحة التي حدثت عندما اجبر الجمهور معرض (مونش) الذي اقيم عام (١٨٩٢) في برلين على الاغلاق كانت لا تزال فضيحة غضة في أذهان الناس رغم ان (انفصال برلين) تحت لـواء (ليبرمان) الذي ولد من الاحتجاج على هذا الفعل قد قال اكثر حول حرية الفنان مما قالته لوحات (مونش) المبهمة والمثيرة للخوف والتي لازال يجدها الفنانون الالمان حتى الان لوحات غريبة ، وحتى (الانطباعية) في المانيا في ذلك الحين لم يكن قد تم بعد تمثلها ، إذ كان لا يزال هناك من ينظر الى اتباعها باعتبارهم أشخاصا متهورين ، ونظرات الاكاديميات اليهم نظرة ملؤها الريبة والشك فكان عليها ـ الاكاديميات ـ ان تدافع عن انفسها ، ضد رغبات التعبير من طرف اكثر طلابها موهبة ، الذين اثار تيار اتجاه البلاط السائد العداء عندهم .

توفي (فان غوغ) في عام (١٨٩٠) وكان من الاوائل الذين اتخذوا الخطوة الجريئة باشادته خلف الواقع البصري لسطح الصورة واقعا فنيا ثانيا وصل بابعاده الى ذرى عوالم الروح . وقد مكن الوضع الجديد اللون باعتباره قيمة تعبيرية ، دفع الفنان ان ينقل ما يشعر به مباشرة بدلا من اللجوء الى الإيماءة أو الى المحاكاة ، أثار معرض (فان غوغ) الاول دهشة عددا من الناس يوازي عدد الذين صعقتهم ، ولكن لم يعد بمستطاع ساحة الفن الاوروبي أن تطرده ، كما لم يكن باستطاعتها القيام بذلك من قبل مع الفنان البلجيكي (جيمس انسور) ، إن صور الاقنعة والاشباح المثيرة للقلق والعذاب التي استعملها (انسور) كانت هي أيضا تعبيرا آخر ، عن غربة الفنان عن العالم وعن شكوكيته العميقة حول الواقع المرئي والتي كان على القرن الجديد مواجهتها ، ولم تكن المسألة هنا مسألة أزمة الشخصية الفنية المضطربة كما حاول بعض النقاد المعاصرين جعل قراءهم يعتقدون ، بل هي مسألة علاقة المخلوق البشري المضطربة بالعالم المحيط به ، فلم يعد التراث قادرا على أن يقدم علاجا سريعا للمسائل الملحة ، ولم تعد القواعد والمذاهب قاعدة على رأب الهوة التي كانت تزداد شيئا فشيئا بالإتساع ، وكان المجتمع والتراث باعتراف الجميع لازالا أقوياء للدرجة التي كانا فيها قادرين على حجب الثورات ، ورأب الصدع ودعم مفهوم عن الواقع لم يعد متطابقا مع الحقيقة ، ولكنه كان أمرا مستحيلا طرد الشكوك المزعجة وانكار نذير الجيشان الذي كان يزداد اقترابا ،

لم يكن يحتاج الامر سوى لهزة صغيرة قام بها الفنانون الشباب ، من أجل الكشف عن بوادر الازمة ، أما من منطلق الفن الرسمي الالماني عام (١٩٠٠) فقد كان هناك علاقة صغيرة للاضطرابات المتوعدة ، فحركة (التصنيع المتقدمة بسرعة ، و (الطبقة الثرية) التي ارتبطت بها، قد أعطت الانطباع بأن الفن كان مشاركا في الفورة الاقتصادية كرمز للثراء وللثقافة والتمثيل الامين ، لقد كانت وفرة الانتاج الالماني وفرة إيجابية مذهلة ولدرجة الارباك ، إذا قارناها بمتانة واتساق التطور الفرنسي .

إن الوفرة في النزعات المختلفة والتي شملت غنائية الطبيعة وفن التصوير التاريخي والفن الجديد (آرت نوفو) ، وحركة (الهواء الطلق) ومن ثم الشعبية السائدة للفن المتوجه نحو المنظر الطبيعي كل ذلك لم يفعل سوى القليل من أجل المساعدة على توضيح الموقف ، وكانت الوفرة قائمة ولكن الندرة في الإنجازات البارزة موجودة ايضا ، فالفنان الذي تم تدريبه أكاديميا قد أصبح أداة للتصنيف الاجتماعي فهو يؤدي وظيفته طوعيا وعلى مضض أحيانا ، وأحيانا اخرى كممثل لطبقة لا تتطابق افكارها دائما مع افكاره ، والذي شعر مع ذلك بأنه مكره على احترامها ، إن هذا واحد من الاسباب التي جعلت منه مصطلح (الاكاديمية) شعارا للإنجاز الفني المنخفض القيمة ، حتى ولو جاء هذا الإتهام في ذلك الوقت فقط من أعدائها المتعددين الذين افتقدوا على اية حال اي برنامج مشترك فيما بينهم ، كان هناك أفراد غرباء ومرتدون ، وقفت أفكارهم غير التقليدية ، ونتاجاتهم ضد خلفيتهم التي لا لون لها ، لقد كان هؤلاء (المنحرفون) نتاجات الاكاديميات ذاتها التي تخرج منها ممثلو تيار الفن الرسمي ، ولكنهم اختلفوا عن الآخرين بكونهم امتلكوا حساسية أعلى ، تجاه تيارات السوق التحتية ، وغريزة أكثر ارهافا ، نحو الإلتزام المعاصر ، لقد ساروا بالاشياء مسافة أبعد وعنهم انبثق (القلق الابداعي) الذي بدونه ، كان يمكن للاكاديميات الالمانية في نهاية القرن التاسع عشر ان تعيش حالة من الاحتضار ، ولم يحقق اية واحدة منها تقدما جذريا مفاجئا ، ولكن افكارهم احتوت على قدر كبير من المواد المتفجرة ، الامر الذي يجعلنا نعزو لهم وظيفة الثوريين ، داخل (المنظر الطبيعي) الفني وكان يمكن ان يغدو رتيبا بدونهم ، لقد ادوا دورهم كمادة حفازة لجيلهم ، وما انجزوه ، قام على رباطة الجأش التي دعموا بها افكارهم وحاولوا تحقيقها رغم كل المعارضة التي واجهوها .

يمكن العثور على بعض فنانين بمثل تلك الافكار بين أتباع (غنائية الطبيعة) الذين طوروا كوارثة للرومانتيكية الشرعية عواطفهم وانفعالاتهم بعيدا عن مراكز الفن العظيمة في عزلة الاقاليم السخية والاقاليم الحارة كدشاو وفورسبايد ، أضاعوا انفسهم أمام

تأمل الطبيعة اعجابا بها] ويمكننا العثور ايضا على فنانين آخرين بين جماعة الهواء الطلق الذين صنعهم الاكاديميون كأعضاء لحركة الفنانين الطليعيين ، قبل أن يفتحوا لهم أبوابهم مترددين ، ولا زال هناك آخرين من بينهم ممثلين للفن الجديد (الارت نوفو) كانوا يقومون بتطوير المفاهيم التي يمكن استبدال الطبيعة فيها بأشكال تجريدية عالية الاستثارة للذكريات والعواطف ، من هذه المدارس الثلاث جميعها بالامكان رسم خطوط دقيقة عبورا نحو القرن الجديد ، كان تأثير هذه المدارس مقتصرا على المانيا لكن خصوصيته بالاضافة الى عناد الفنانين انفسهم في رفض البواعث الفرنسية ودعم أراؤهم الخاصة ، هو الذي وضع تناغم وجهات النظر ما بين المجموعات المتنوعة .

ان أعظم التأثيرات هو ذلك مارسته (حركة الهواء الطلق) التي ان اطلقنا عليها اسم (الانطباعية الالمانية) كما فعل الكثير من النقاد ، مرة تلو الاخرى ، فاننا نقع في التضليل ، اذ كانت أهدافها مختلفة جدا عن اهداف الانطباعية الفرنسية ، وشارك فنانو كلا البلدين بالتأكيد – الحماس ذاته للضوء الاجوائي ، والتحولات الظاهرة الطبيعية الارضية ، وبحثوا عن نقل ما فيها من آنية بواسطة وسائل من الاساليب الشخصية التي تم تطويرها بشكل خاص ، أما وجهات نظرهم حول جوهر الطبيعة ، وحول مهمة الفن ، فقد كانت وجهات نظر متفاوتة على كل حال فحيث كان الفرنسيون واقعين كان الالمان مثاليين ، وحيث وضع المصورون الفرنسيون تقسيما صارما ما بين الطبيعة وبين الفن ، لانهم تطلعوا الى واقع تعليه يد الفنان وعينه ، ولم ينصب مقصد الفنانين الالمان على الخضوع لسحر العين ، ولا على وصف الظاهرة الطبيعية ، بل على الامساك بجوهر الاشياء ، ويظهر الاختلاف في المقاربة في أقصى تميزه في طريقة استعمالهم للون ، اذ لم يكن الفنانون الالمان مهتمين بنقاء ، ولا كثافة درجة اللون ، ولا في شرعية – وهي شرعية مستقلة عن الطبيعة – أو قيمته التكوينية ، لقد رأوا التصوير في مصطلحات قيمه الانفعالية اكثر مما رأوه في مصطلحات قيمة اللونية (لم يظهر القليل من النماذج المتألقة الاستثنائية في الفترات اللاحقة) ان دور اللون كعامل تعبير وكحالة **نفسية وانفعال وفردية أسلوب قد تم تحقيقه بضربات من الفرشاة المفعمة بالقوة ، تشدد على المادة ، وتخلق سطوعا ، لا من اللون بل من التباين ما بين درجاته ، التي جرى تجزئتها ، وعلى خلاف الضوء الذي لا ظل له في الانطباعية الفرنسية ، احتفظ الفنانون الالمان بالظلال ، ومن ثمة بفيزيائية الشكل باعتبارهاوسيلتي الرسام من اجل البناء التصويري ، والتي غالبا ما تبقى ظاهرة خلف اللون .**

مع ذلك فان الفنانين الالمان قد أعجبوا بالانطباعية الفرنسية ، واعجبوا بها اعجابا كاملا ، كما ظهر لهم في التوفيق ما بينها وبين افكارهم الخاصة ، واستمرت الهامها لهم بما لها من اشراف ، وغنى بطريقة استعمال اللون ، من خلال الخفة الواضحة للاسلوب وللمادة المعدومة الوزن .

وباختيارها للمواضيع ، ولحريتها غير المعهودة ، من قبل ، ولم يكن فن اتجاه (الهواء الطلق الالماني) على الاطلاق ، كالانطباعية الفرنسية فنا ريفيا ، بل كان تعبيرا عن المدن الكبرى ، ولكنه ظل يشعر بارتباطه بالميثولوجيا القديمة للطبيعة ، ان السبب الوحيد الذي جعل هذا الفن يواجه مشاكلا في ترسيخ نفسه في مركز لونية (برلين) هو الموقف الصلب للبلاط الملكي وممثله (انطون فريز) ولكن رغم حساسية فناني الهواء الطلق نحو التجديد ، لم يستطع حتى البلاط نفسه ، أن يمنع النصر الحاسم الهذه الحركة ، وهكذا جرى أن فن (الهواء الطلق) ، والذي بالكاد أن يكون فنا ثوريا مقارنة بالوضع الدولي ، فانه لا يزال يعتبر فنا(حديثا) حتى فترة طويلة بعد عام (١٩٠٠) ، ولذلك نظر اليه الفنانون الشباب ، كفن رجعي ، في زمن لم يكن قد عثر فيه بعد على قبول كلي من الجمهور .

ان فناني الطبيعة التي كنا قد نوهنا عنها والتي تداخلت جزءا من أفكارها مع بعض افكار (الفن الجديد) ربما قد اثرت على الذهنية الالمانية تأثيرا اكبر من تأثير فن الهواء الطلق ، فقد أظهرت منذ البداية ، رغبة كامنة ، نحو التعبير ، ونحو أسلبة الطبيعة ، في شكل مجازي لتجربة انفعالية طاغية ، ان البقاء الاصلي للمنظر الطبيعي كان عاكسا قويا للعاطفة ، شروقات شمس لاهبة ، أشجار (بتولا) مغنية اللون ، صامتة على سماء مكفهرة ، اكواخ وحيدة على ظلمة المستنقعات يمكن ان يرمز الى سلم كامل من العواطف والانفعالات ، ولم يكن حتى ضروريا حيازة رؤية جديدة للاشياء ، بقي تصوير مدارس (المنظر الطبيعي) الصغيرة كمدرسة (داشاو) و (وفور بسدية) متمسكا بالاعراف ، لقد اظهرت هذه المدارس ، بأنه يمكن في موقف فكري معين استحضار الطبيعة أجوائيا بدون المرور عبر الاستعارة او (الميثولوجيا) كما اوضح (أرنولديوكلية) و (فرانز ستوك) ، وكل ما احتاجه الامر ، هو القليل من اللون المبالغ فيه ، وقليل من التبسيط في الشكل ، وترتيب طفيف للاشياء من اجل اثارة استجابة روحية للطبيعة من خلال الصورة ، ولقد كان ذلك ذو مغزى أيضا بالنسبة (للتعبيرية الالمانية) المبكرة ، فقد تم فحص العامل التعبيري للتقنيات الغرافيكية ، وتم التلميح الى (القيمة التعبيرية) للون ، وتم تحويل الموضوع الى عاطفة ، يبقى هذا الامر في الحقيقة ذا علاقة اكبر

(بالرومانتيكية) ، ولكنه كان لا يزال معاصرا وغدا بامكان الطبيعة أن تتحول الآن ، من الغموض الى الرعب والى رموز فرع ضمني ، واكتئاب أليم ، وفي الخلفية نرى (ادوار مونش) رمزاً لوجهة نظر على علاقة الحياة، والتي تبدو خصيصة مميزة جداً من خصائص هذه الفترة ، وسنرى فيما بعد كيف استجاب التعبيريون لمثل ذلك الباعث ، ولن ننسى بانه (اميل نولده) قد استقر في عام (١٨٦٩) في (دشاو) لفترة من الزمن .

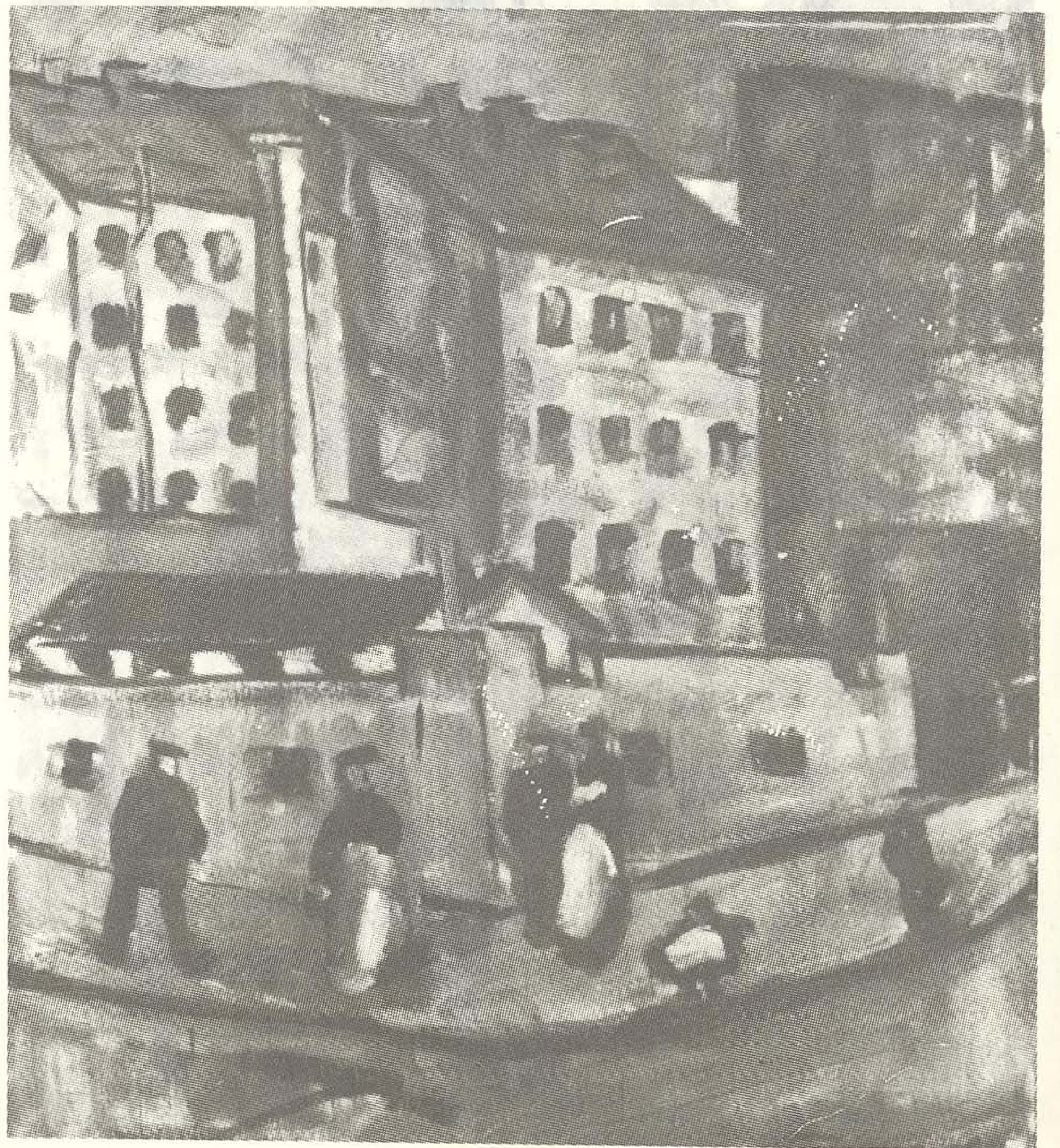
ان اعطاء صورة كاملة عن تاثير (الفن الجديد) على الفن ما بعد عام (١٩٠٠) لمسالة تتجاوز منظور هذا المقال ، ولكن كل ما يجب ملاحظته ،ببساطة هو ان هذه الحركة والتي كان لها في المانيا اساس ايديولوجي صلب ، قد وضعت لنفسها اهدافا اظهرت على انها بالنسبة لبعض التقليديين نزعات اعتبروها فوضوية ، ومرة اخرى كان الهدف الرئيسي هو الاكاديمية ، ان صحيفة (الشباب) ، والتي كان عليها ان تمنح اسمها عام (١٨٩٦) للحركة الالمانية (الاسلوب الجديد) كانت قد بدات بالنشر في (ميونيخ) ولم تكن صحيفة فنينة بالمعنى التقليدي للكلمة فبهزئها الساخر والقاسي والعنيف من الموقف المعاصر وبمعاداتها للاكليريكية ، وباستجابتها الاثيمة في اغلب الاحيان تحولت الصحيفة الى رمز للطبيعة التي كان عندها الارادة لتحقيق اختراق حاسم ، ولكن عندها القوة المناسبة لذلك ، فقد افتقدت الشخصيات وافتقدت العباقرة الذين ربما كانوا باستطاعتهم ان يستمدوا دروسا تاريخية من مجرد التفكير المثالي المحض .

ومع ذلك تحولت حركة (الفن الجديد) الى رائد للجيل القديم ، كحركة احياء لا في مجال التصوير فقط بل وفي مجال الحرف اليدوية والتصميم الداخلي ، وجذبت اليها ايضا عناصر مكونة رائدة من مجالات اخرى ، ولم تعد المسالة مسالة تجديد للشكل بل صياغة تصميم جديد للحياة ، ولعبت البواعث الخارجيةدورها تلك البواعث التي اشتملت على مواضيع (مونش) التعبيرية واسلوب (فردنياند هودلر) الايقاعي والايمائي الفخم وخط لرسم لمثير ولمواضيع لشهوانية للفنان الايكليزي (اوبري بيردسلي) وافكار المهندس المعماري (هنري فان فيلد) جنبا الى جنب مع افكار قادمة من الشرق واقاليم الشرق الثقافية الاسيوية ، وبدا الخط واللون يتخذان منذ البدء تقريبا قيمة جديدة وخصوصا عندما يكون الاهتمام منصبا على افكار الشكل المطلق المستقل عن الطبيعة ، وان المبالغة بالوظائف الخطية ووفرة التطبيقات الزخرفية قد حجبت حتى فترة قريبة صوت الانجاز الحقيقي (للفن الجديد) ، وفكرة ان وظيفة الخط ليس تحديدا الشكل فقط ، بل وقدرة الخلق في مجال التجريد هي واحدة من اعظم الاشراقات جراة في ذلك الوقت ،



كريشنر

جورج ستابرت



وينطبق الامر على مسالة اللون ايضا فقد صاغ (فرتز ايندل) وجهة نظره حول الفعالية العاطفية للالوان غير التمثيلية ، وقد كان مهمتنا (بخلق سطح خلفية للوحة من الالوان الحسية صاف بكل ما للكلمة من معنى) حيث لا زالت تحوم هناك الموسيقى الضائعة للاشكال وللالوان ، ان التلميح للرمزية واضح وحركة (غنائية الطبيعة) أعطيت من هذا المصدر باعثا جديدا .

التعبيرية

ان هؤلاء التعبيريون الذين كانوا قد تكلموا عن فنهم أكدوا دوما على الطبيعة غير المشروطة ، جاعلين من استقلالهم عن النماذج الجاهزة وعن التأثيرات شعارا لفنهم ، لم يكن هذا من مغالطات التاريخ ، بل يستدعي بالفعل تفسيرا أكثر دقة ، لقد أوحت الوقائع بأنهم كانوا يعملون في الاتجاه العام الذي كان يعمل به الجيل الشاب ، وبأن عملهم لم ينل الاستقلال الذي احتاجه ، بالرفض الكلي للتراث ، او بالبقاء بعيداعن كل التيارات الفكرية والفنية الاخرى ، بل بعملية من الاقصاء،جعلت معظمهم يرفض غريزيا كل شيء لايدفع بتطورهم الخاص مباشرة نحو التقدم ، ومع ذلك ليس باستطاعة المرء التعميم ، فكل سرعة تلقي عند فنان ما وكل استقلال لهيتوقفان على الشخصيةموضع السؤال وعلى موقفه ، ولعبت الغريزة والمعرفة ، دوران متوازيان في تطور لغة التعبيريين في الشكل وفي مفهوم اللون ، ولا يمكن اعتبار أي تأثير مر من خلال مصفاة الادارك الفنية تأثيرا مؤذيا . أما قدر التأثير الذي كان للباعث الخارجي فقد تم الدفاع عنه بشكل واسع على نطاق الشروط المحلية ، اذ ان تأثير المنظر الطبيعي على سبيل المثال ، كان تأثيرا ملفتا للانظار ، وشكل الشمال والجنوب نقطتي ارتكاز مستقلين ، فالموقف في (ميونيخ) كان قد تأثر بخلفية الفن الروسي والفرنسي وكان (فان غوغ) و (مونش) تأثيرا أقل كثيرا مما كان لهما على فناني المانيا الشمالية والمركزية،ومن المستحيل رؤية فن (الفارس الازرق) بالطريقة ذاتها التي نرى فيها فن جماعة (الجسر) او فن (نولده) ، فقد نزع الفن في (وستفاليا) الى اللحاق بالتطورات الالمانية الشمالية ، بينما اظهر اقليم (الراين) روابطا اوثق بالجنوب ، لقد اختلفت شخصيات الفنانين بقدر اختلاف الطرق التي استعملوا فيها تقنيتهم التعبيرية (كأسلوب عام) ، وما كان يربطهم معا ، ولم يكن اكثر وضوحا من الذي فرقتهم بعضا عن البعض ، وتنوعت ايضا نقاط انطلاق كل منهم ، فالجمعيات ذات الاواصر الوثيقة وغير الوثيقة بين الاصدقاء والارواح ذات النسب الواحدة قد أدت وظيفة المراكز ، بينما لم يظهر في الشمال ، وفي الغرب ، جماعات مماثلة ، في



كرشنر

كرشنر



الشمال كان الفنان المتوحد هو الظاهرة النمطية .

شمال المانيا :

اميل نولده (١٨٦٧ - ١٩٥٦) (وكريستيان رولفا) هما تجسيدان واضحان جدا للفردية الالمانية الشمالية فقدجاء كلا الصديقين الصحوتين، من خلفيات متشابهة ، وكان كلاهما ابنا لمزارع صغير ، ولم يكن أي واحد منهما قد ولد مهيئا لان يكون فنانا ، بل انشد للفن بالميل ، وبالتصميم ، مما جعل الامور تبدو صعبة لهما اكثر مما كانت بالنسبة للآخرين ، لقد وجهتهم غريزتهم غير (المدربة) نحو الفن التعبيري رغم وصلهم اليه بطرق شاقة غير مباشرة ، وقد اتخذ الوصول عندها الى قدرة التعبير الفعال زمنا طويلا .

بدأ (نولده) بالاول السفر هنا وهناك ، ثم اشتغل في (سويسرا) كاستاذ حرف يدوية ، وعندما رفض الامير (ستوك) في ميونيخ قبوله طالبا بحث عا النصيحة عند (أودولف هولزل) في (دشاو) ، لم يتم للشروط التي أوصلته الى اسلوبه المتميز والذي تطور عن احتكاك مباشرة بالمنظر الطبيعي للسهول والبحر والشاطىء الى لغة بصرية غنية جسدت شعوره الطبيعي نحو الطبيعة ، وان ينجح الا في عودته الى وطنه في الشمال ، لقد كان الكلاسيكي والادبي شيئا غريبا عن القوى القوية التي تكمن خلف سطح مظاهر الاشياء ، وكان العنصر الرؤيوي جزءا مكملا لهذا المنظر الطبيعي ، والاعلاء من الواقع المرئي يكشف عن هذا (العنصر الرؤيوي) الذي يرسخ العلاقة ما بين الذات وبين العالم بدون تغيرات جمالية وبدون نظام مانحا الثقة الكلية للغريزة ، ومع ذلك فان نهجا كهذا النهج محفوفا ، على كل حال ، دائما بالمخاطر ، فهو يتجاهل قول هنري ماراتينو (التفكير يصنع الحس) ويمنح الثقة ببواعث القلب .

[العزيزة اعظم عشر مرات من المعرفة] كما عبر عن ذلك نولده ، ان هذا الاحتكاك مع جماعة (الجسر) في (درسدن) الذي انضم اليهم (نولده) مدة سنة في عام (١٩٠٦) جعله على معرفة بالافكار التي ارتبطت مع فنانين اكثر شبابا منه ، ولكن فجوة السن كانت مسالة بالغة الاهمية - ومطلب العمل الجماعي في (درسدن) كان مناقضا لمزاجه النفسي الامر الذي جعل أي تزامل له طابع الاستمرار ناجم عن هذا الاحتكاك أمرا مستحيلا ، ومع ذلك فان التقدم باتجاه اللون الذي حققه جماعة (الجسر) في ذلك الوقت تحت تأثير الانطباعية الفرنسية المتأخرة كان تجربة (نولده) الحاسمة لتلك الفترة ، وبدأت لاتجذبه الفنان بالاختفاء تدريجيا .

بدا الفنان ، منذ الآن يضع ايمانه كلية في وسيط اللون الذي تحول الى وسيط والى موضوع في ذات الوقت ، وكل صور شيطانية وبدائية من صور الذاكرة قد عهد بها (نولده) الى قوة اللون الرمزية ، والى قيمته المجازية المكثفة ، وبواسطة اللون حقق (نولده) أثناء ساعات العمل السعيدة أعمالا تحمل اقناعا مستديما لم يتطور من (نولده) تطوره الكبير بالعودة الى المواضيع المالوفة فدراما فن الصورة عنده قد تم تحويلها الى ملحمة متقدة بواسطة عملية من النضج وبكل بساطة ، في فترات عظمته وفي فترات قصيرة ، وفي لحظات قوته ولحظات ضعفه يبقى (نولده) الفنان التعبيري الالماني بدون منازع ، يتم اتحاد الضوء والظل في عمله وفقا لنموذج مسبق التحديد : فن التصوير كمصير مظلم للفرد ، وكانبعاث لرؤية نشووية توجهت نحو التعبير المتقد .

أما الفنان (رولف) فقد كانت شخصيته مختلفة، فالقوى الدافقة التي كانت خلف (نولده) قريبة عنه، سار (رولف) في الطريق التقليدية مرورا بأكاديمية (فايمار) وسرعان ما ربط نفسه هناك بحركة (الهواء الطلق) الثورية ، وفي سن الخمسين اخذه (كارل أرنست اوستادس) الى متحف (فوككفانغ) الحديث العهد في (هاغن) وهناك واجهه بأعمال المجددين الجريئين أمثال (فان كوخ) غوغان ، والوحشيين ، وفناني الانطباعية الجديدة ، وكانت هذه الزيارة كافية للفنان للاستفادة من هذا اللقاء ، ولكن الوقت كان متأخرا جدا ، بالنسبة له ، كي يكرس نفسه بدون تحفظ للافكار الجديدة ، وبمقارنته (بنولده) لم يكن (رولف) فنانا تعبيريا الا بنصف قلبه ، ومن الحق القول بأن عمله يتخذ الخط القاسم مابين (انطباعية مكبوحة) وبين (الوظيفة التعبيرية) للون المعادية للانطباعية ، بين هذين المنحيين يكمن تأثير ضربات الفرشاة المفعمة بالقوة عند فنان مثل (فان غوغ) ، وتأثير اللون النقي للانطباعية الجديدة ، وكلاهما اشار الى الطريق باتجاه اللون كمجاز Metaphor أما ردة الفعل اللاحقة مابين عام (١٩٠٥) وعام (١٩٠٧) فتتوازى مع التعبيرات الاولى (للجسر) و (للوحوش الفرنسيين ، ان الاعمال القوية والاساسية من حيث المادة والتي ظهرت ، بعد عام (١٩٠٦) ، وكذلك الاعمال الاكثر تحفظا ، والتي تعبر عن عواطف محددة بدقة والتي ظهرت بعد عام (١٩١٤) ، وجميعها أعمال (تعبيرية) من حيث الخصائص ، تظهر بأن التعبيرية لم تكن مثقلة دائما ، (بسبب صيغ فجة غير مصقولة)، ان فنانين مثل (رولف) والذين لم يتخلوا أبدا عن صلاتهم مع القوانين التقليدية للتصوير ، والذين أثاروا العاطفة بكل حساسية ، والذين ميزوا بين رؤاهم في لوحاتهم ، وحاولوا أن يمنحوا لما هو أساسي شكلا

متماسكا ، وكانوا قادرين على صياغة (التعبيرية) باسلوب منمق من التصوير ، وكان ما يرغبون به ، هو تحرير انفسهم من ريفة مقولات (الوحوش) ، التي فرضوها على أنفسهم لترجمة اللون التعبيري والشكل الايمائي عودة الى الموضوع من أجل تحديد رؤيتهم الجديدة من خلاله .

وعلى هذا النحو فان مفهوم (الطبيعة) الذي تم الاستشهاد به كثيرا في ذلك الوقت كان يمكن ان يعني مرة اخرى فهما مباشرا مابين الانسان وبين العالم المحيط به ، على هذا النحو فقد الاساسي خاصيته العدوانية ولكن كان بالامكان اشادته بالتركيب المرغوب مابين الطبيعة ، وبين العاطفة ، ومابين الملاحظة ، وبين البهجة ، لذا كان من المنطقي ان (رولف) قد طور عملا فنيا متاخرا متميزا كتركيب لجهوده العسيرة الطويلة يظهر فيه هذا الصراع من اجل التعبير بشعور وجودي طاغ .

ان فن (باولا مودرسن بيكر) (١٨٧٦ – ١٩٠٧)، وهي واحدة من قلة من النساء الفنانات ، لتلك المرحلة، يكذب أيضا الحكم المعلن على (نولده) ، ولكن ينطبق على (التعبيرية الشمالية) بشكل عام (لون شيطاني عاطفي مبالغ فيه وغير متبلور) ، وتظهر لغتها الفنية، بدرجات اللون الوسيط المليئة بالحساسية ، اعتدالا في فترة من الاضطراب ، وتنطوي في حيناها على شغف وضو تجاه الناس والتي تم التعبير عنها ، بتحفظ اكثر مما نلقاه في اتهامات (كاتي كولفيتز) الناقدة للمجتمع، لم يكن انجاح مثل هذه الافكار داخل مجالية الفنانين في (فوريسفيد) وظيفة سهلة ، فقد أساء أصدقاءها الفنانين فهمها ، وهاجموا محاولاتها في فتح الطبيعة، بروزا في لوحاتها أقل مما منحته للمشاعر الشخصية التي كانت تمثل بالنسبة لها المقام الاول ، وما ان يتم التعبير عن هذا الشعور (واضحا بالشكل وباللون) ، حتى تتدخل الطبيعة لجعل الموضوع المرسوم يبدو طبيعيا ، وهنا يستطيع المرء أن يقيم حدا مميزا ، بكل وضوح ، مابين غنائية الطبيعة عند زملاءها الفنانين، وبين وجهة نظرها الخاصة ، انطلق زوجها وزملاءها الفنانين دائما من (شكل طبيعي) مؤسلب ، يهدف للوصول بواسطة ذلك الى العاطفة ، لقد كان في هذه الطريقة بالنسبة (لباولا) الكثير من الحكائية والتي لها طعم فن تصوير الجنس ، ان اقامتها في فرنسا ودراستها (ليزان) و (غوغان) وفن التصوير الشكلي الموجه تزيينا من حيث الصورة ساعدها على توضيح وضعها الخاص ، كان الكشف عن القيم الانسانية ، المستترة خلف عوارض الطبيعة ، وتطوير أسلوب قادر على التعبير عن الحقيقة الجوهرية ، بنبل ، وببساطة، وايصال عواطف القلب ، أهدافا لها ، وهكذا توائم تطورها الفردي الخاص بشكل مباشر ، وعلى وجه التقريب ، مع الشعور الوجودي السائد أوروبة القرن الحديث .

ان اسهام الشمال الالماني في الحركة التعبيرية كما كنا قد رأينا يمكن أن يشغل دراسة أخرى منفصلة ، لقد افتقد الشمال الجماعة الوثيقة الاوامر فيما بينها، وافتقر كذلك الى الدفق البهيج الشاب الذي انطلق في (درسدن) و (ميونخ) نتيجة احساس مشترك بالرفاقية الفكرية ، ولم يكن مثل هذا الاحساس بالجماعة وبالروح الجماعية معروفا بين الثوريين الشباب في الشمال ، حيث كانت المسألة الشخصية المتميزة اكثر أهمية من الشعور المنتظر لمهمة عامة .

جماعة الجسر

من نحت حديث واحد فقط ظهرت المعلومات اكثر دقة حول اصول جماعة (الجسر) الفنية ، أما محاولة (كيرشنر) في كتابه تاريخ زمني للجماعة عام (١٩١٣) فقد انتهت الى الاخفاق وسط جدالات حول النص الشديد الذاتية ، ومن جانب آخر أوضحت ذكريات (فركز بليل) التي نشر (هانز فتنزل) أجزاء منها ، أوضحت العديد من الشكوك ، رغم أن هذه الذكريات لا تتوافق مع تعليقات أصدقاءه الشفهية .

لقد كان الموقف الاصلي في (درسدن) مختلفا عن في جمعيات وانشقاقات أخرى تشكلت في ذلك الزمن ، فلم يكن هنا جماعة من الشباب الفنانين مرتبطة مع بعضها باحتجاج مشترك ضد تنظيم الاكاديمية الصارم، بل أربعة طلاب علموا أنفسهم بأنفسهم في الكلية التقنية وكانوا جميعا مهتمين اهتماما مشبوبا بالفن لانهم اعتبروه رمزا للاستقلال الفكري وطريقا لتحرير الذات رغم ان النمو والترعرع في فكرة ممارسة الفن ليس ككفاءة غامضة بل كحرفة أخذ منهم زمنا طويلا ، درس الصديقان (فرتز بليل) (١٨٨١ – ١٩٦٠) و (أرنست لودفيغ كيرشنر) (١٨٨٠ – ١٩٣٨) العمارة معا منذ عام (١٩٠١) وأكملا فحوصهما عام (١٩٠٦) وانضم اليهما عام ١٩٠٤ (ايريك هيكيل) (١٨٨٣ – ١٩٠٦) وصديقه (كارل شميدت من روتلوف) في عام ١٩٠٥. ان الاعمال الغرافيكية والتجارب العرضية في اللون قد جاءت الينا من المدرسة ومن الايام الباكرة للكلية ولكن لا شيء يسم هذه الاعمال بالعبقرية ، نجح (شميدت روتلوف) عام (١٩٠٥) في بيع لوحة حفر على الخشب (شمس الصباح) في (أحد المعارض الهامة .) ، وقبل الطلاب بامتنان الحرية التي سمح بها اساتذتهم في بعض الاحيان للجموحين ، ممن كان تحت رعايتهم ، ان ست ساعات في الاسبوع من الرسم



لـودفيـغ مـايـدنر

الحر قد أوصلتهم الى الاحتكاك بالاستاذ الشاب (فرتز شوماخر) الذي نضجت نظرياته التعليمية من خلال احتكاكه بالفن الجديد (أرت نوفو) الانكليزي وبالتطورات الجارية في (ميونخ) وبأعمال البلجيكي (هنري فان فيلد) ، وكان تدريس (كارل) في الرسم التزييني ورسم الانسان حرا أيضا من التغييرات الاكاديمية الصادقة .

لقد كان انتاجهم الغرافيكي منذ البدء حيويا الى أبعد الحدود ، فمادة ملامس السطوح ذات اللون الاسود والابيض الزخرفية لقطع الحفر على الخشب واللينوليوم ، كشفت عن البواعث المتنوعة في أعمال سنواتهم الباكرة . ولم يكن هناك من سبب يستدعي اطلاق اسم (التعبيريين) على هؤلاء الفنانين ، فأولا لم يكن التصوير نشاطهم الرئيسي ، والذي لم يتطور تحت البواعث نفسها التي التهمت الوحوش الشباب في (فرانسا) في أعمالهم الغرة البريئة قبل عام (١٩٠٦ ـ ١٩٠٧) ، وقد أوصلت صالة (أرنولد) هذه الاعمال الجمهور المهتم في (درسدن) وعرضت أعمال المجددين لفترة (١٩٠٥ ـ ١٩٠٧) . وفي عام (١٩٠٥) عرضت ألوان (فان كوخ) العاصفة وكان لاسلوبه الشخصي الدرامي وكذلك تعبيرية ألوانه أثرا اتصف بالديمومه على الالمان الذين اتصفت عيونهم بالجدة في هذا المجال بشكل خاص ، وجاء بعد ذلك التعرف على الانطباعية الفرنسية الجديدة في عام (١٩٠٦) من خلال معرض أقيم في (صالة ساشيشر) وقد أعطاهم هذا التعرف جراة اتخاذ المخاطر في اللون الذي حدث وتعرفوا عليه ـ في صفاءه وفي كثافة المجهولين سابقا ـ في اعمال (سينياك) و (سورا) واذا نوهنا أيضا الى معرض أعمال (مونش) الذي اقيم في السنة ذاتها ، لكان باستطاعتنا أن نرى عدد الامكانات الجديدة التي تفتحت الآن أمام المصورين الشباب .

باستطاعتنا أن نفهم السبب الذي جعلهم غير راغبين بالاعتراف بأعمالهم ، المبكرة ، وتدمير بعضها حتى ، اذا نظرنا الى الموقف السائد في ذلك الوقت ، رغم أن ذلك لا يشفع لهم العمل الذي ارتكبوه ، ان الاكراه الذي جعل جميع أعضاء هذا الجيل يشعرون بأن عليهم أن يبدأوا من جديد وان يرفضوا كل تقاليد ماضية ، وصراعهم من أجل الوصول الى [البدائية] كشرط مسبق لانتزاع الفنان من سياقه التقليدي ، وللعودة به الى منابعه الخاصة تطلب هذا الاكراه رفضا صارما لكل شيء يمكن أن يعتبر رباطا مع أي نوع من أنواع الصيغ ، وهنا حيث يختلف المشهد الفرنسي اختلافا جذريا ، فقد ازدهرت الوحشية الفرنسية على تربة التصوير الفرنسي التقليدي، وبالتالي فقد تحاشت تلك المشاكل التي تمكن خلف ثورة الفنانين الشباب في المانيا اما بالنسبة للوحوش ، فقد انتهت الاوضاع ،

لان التراث قد عاد بهم الى جماليات من اللون مجربة ومختبرة من قبل ، وكذلك قول (سيزان) بأن (الفن عبارة عن انسجام مواز للطبيعة) ، ولم يفقد معناه في فرانسا حتى بالنسبة للدماء الشابة ، مرت أهمية (سيزان) في المانيا في البدء بدون الاقرار بها لانها لم تعن سوى القليل بالنسبة للفنانين الالمان الذين لم ينظروا الى الشكل باعتباره رمزا لقانون أعلى للنظام الصوري ، بل كأداة للتعبير ووسيلة نقل (العالم الذي في الداخل) الى صور ، وكل نوع من أنواع (التجريد) ، والذي أطلق عليه في ذلك الوقت وعلى نحو مناسب اسم (التحريف) أو [التشويه] كان قائما على ضرورة ميتافيزيقية ، كمنت وظيفة الصورة في نقل شعور قوي للحياة وفي [ترجمة مواجهة الانسان مع العالم] ، وفي جعل تلك القوى الداخلية والترابطات التي وراء العالم المرئي ، والتي نظر اليها الناس كشيء شبيه بالواقع شيئا مرئيا ، وربطت باللون قيمة خاصة به أسقطت عنه وظائفه الشرحية والزخرفية ، لصالح صفاء في التعبير ، بالمواد وبعالم النفس ، وسرعان ما تطور الفنانون الشباب الى ملونين ، وحتى عندما قيدوا مادتهم فيما بعد ، فانهم لم يكبحوا قيمتها العاطفية التي ظلت الاداة لنقل ذلك الشعور الجديد بالحياة الذي تم الترويج له في كل جانب .

يمكن رؤية الثورة المقتربة الآن بشكل مبهم في بعض الاعمال المبكرة ، لجماعة (الجسر) في اندفاعهم القوي نحو (البدائي) الذي عبروا عنه بألوان اولية عفوية وبضربات فرشاة مفعمة بالحياة والقوة وفي صراعهم المشحون بالاثارة من اجل (طبيعانية) جديدة والتي اعتقد الفنانون الشباب بانهم سيعثرون عليها في طبيعة لم تفسد بعد وفي تحريضات (ايروس) وفي صداقة الرفاق الشباب ، ان ميلهم نحو الجماعية وبحثهم عن الفردية ـ ولم يكن ذلك تناقضا ـ واحساسهم بالمهمة التبشيرية ، التي وجهوها نحو الجمهور في الاثناء الذي احتقروه فيها ، كل ذلك كان حقيقيا بالنسبة لسنهم، ان عاطفانية تلك السنوات غير المتبلورة ، ونزعة تدمير الشكل تعبيرا عن حركة داخلية مستقلة عن بناء نهائي، يظهران في ان المرحلة ايضا ، وما علينا الا ان نتذكر المحاولات التي بذلت لتجرير (الاهواء) منذ سنوات حركة (العاصفة والاندفاع) التي جاء نصراءها كفناني (الجسر) من اصول اجتماعية برجوازية ـ او علامات الجزع لحركات الشباب الفيديرالية حول عام (١٩٠٠) او القوة التصويرية للاحساس الشمالي بالمصير التي مثلها (ابسن) و (سترانبرغ) أو (مونش) .

ان عبارة (كيرشنر) [انطباعية آبدة] هو وصف جيد لتلك السنوات المبكرة ، اذا كنا نعني بكلمة (آبد) ، تسام المنطق الانطباعي ، لان كل شيء في صور فناني (درسدن) الشباب كان (حدسيا) وهبة اللحظة ، والفنان الذي علم نفسه بنفسه ، فقط هو القادر على مثل هذا التهور .

تأسست جماعة (الجسر) رسميا في الاثناء التي كانت لاتزال فيها بعد مترددة حول أهدافها ، فقد تحولت من حلقة أصدقاء الى منظمة ذات سجل رسمي ورئيسي واعضاء وبرنامج عمل والذي يبدو كما عرضه (ج. كروجر) كنسخة مضغوطة للمقدمات التي كتبها (ماكس بوركهارد) و (هرمان باهر) للجزء الاول ل (نحو العجز Ver Sacrun

ومع ذلك ، فقد كانت هذه الخطوة ، هي (الاولى) التي لا يمكن تجنبها ، نحو المعارض التي خططوا لها ، أن تقدم أعمالهم الخاصة للجمهور ، وهكذا فقد حققت (الجسر) دخولها في ساحة الفن المعاصر ، الذي يبدو انه قد تم ما بين شتاء عام (١٩٠٠٥) ، وربيع عام (١٩٠٦) ، وبعد فترة قصيرة من تأسيسها ، توسعت الحلقة بحيث ضمت عضوا جديدا هو (ماكس بشتستاين) (١٨٨١ ـ ١٩٥٥) الذي كان قد التقى به (هيكل) ، لقد كان هذا المصور المدرسي ، والجزع الناجح لاكاديمية (درسدن) متفوقا على الاعضاء الآخرين بلا مبالاة طبيعية ، وبمعرفة تقنية ، وقد اعتبر لفترة طويلة شخصيتهم الرائدة ، وانضم (نولدة) في تلك السنة ايضا الى جماعة (الجسر) ، ودامت عملية تخمر تلك الايام الباكرة ، طوال السنين اللاحقة رغم انه كان ممكنا التعرف على اتجاه يتنامى شيئا فشيئا، ان الفترة ما بين (١٩٠٧) هي المرحلة الفنية الاكثر أهمية للتعبيرية الجديدة ، فمرحلة الانتقال **من عملية (الابداع الجماعي) نحو الاسلوب الفردي اثناء تلك السنوات كانت قد وصلت الى كمالها ، ورغم الاتفاق المتواصل في المبدأ بدات الامزجة والاراء المختلفة ، تكشف عن نفسها على نحو محسوس أكثر فاكثر ، ورغم ان (نولده) ، كان قد غادر الجماعة مرة اخرى ، وان (فيرتز بليل) قد اخذ مكانه في التدريس ، فان اعمال (هيكيل) و (كرشنر) و (بستشتاين) و (شميدت) قد عينت اصحابها كسباقين وممهدين للثورة الفنية .**

كانت محترفات الرسم المختلفة ، التي ضمت مخزنا للحام ، رقم (٦) في شارع (برلين) ، والذي أخذه (كرشنر) من (هيكيل) عام (١٩٠٦) ، ومخزن حذاء قريب كان مسرحا لحياة فنية مليئة بالحياة فعلا ، وقد عملت اضافة الى النماذج الحية المحترفة ، التي كان يدفع لها الفنانون مشتركين في أجورها ، فتيات من الجوار كنماذج للرسم أيضا لهؤلاء الفنانين وكانت المفروشات المتسمة بالبساطة والاقتصاد اضافة الى (الستائر الجدارية) ، ذات الاصباغ



هنريخ كامبندونغ

المنزلية القوية اللون ، والتي وصلتنا عن طريق لوحات تلك السنوات ، متوائمة مع صورتهم الجديدة عن انفسهم كفنانين ، ولم تعد (الاكاديمية) و (المتاحف) اماكنا للتعليم ، فقد بداوا بتمضية ساعات طويلة في قاعات (صالة زيماولد في درسدن) وبدأت ألوان وأساليب وتكوينات المعلمين الكبار ، تقدم نقاط اسناد لمجهوداتهم الخاصة ، وكان - حسب رأي هيكيل - لبعض الملامح المميزة لمناظير (جان فيرمير) تأثيرا مستديما على لوحاته ، كما أثرت عليه أيضا دراساته للوحات (ألبرشت دورر) وأعجب كلهم بالاجماع بلوحة (لوكاس كاراناش) واسمها (فينوس) وكانوا مسرورين جدا ، أن يلتقوا ، فيما بعد ، وعلى نحو عرضي ، بنسخة مطبوعة عنها في مرسم (أوتو موللر) لم يكن لدراساتهم لاعمال الحفر الخشبية القديمة ، لقوالب الطباعة في المتحف الوطني الالماني في (نورمبرغ) ، تأثيرا شكليا مباشرا على فنهم الغرافيكي بل اظهرت لهم هذه الدراسات قرابة أساسية ، لم تكن قائمة على خط التعليم التقليدي ، بل على موافقة داخلية ، أعلن (كرشنر) هو أيضا في التاريخ غير المطبوع الذي كتبه عام (١٩١٣) عن (نقاط الاسناد الباكرة في تاريخ الفن) التي عثروا عليها في أعمال (بايل بيهام) و (كاراناخ) ، وفنانين معلمين المان آخرين في القرن السادس عشر .

في بحثهم عن (البدائي) وغير التقليدي ، عثروا مصادفة على قسم (الاعراق البشرية) في متحف (درسدن) ، وقدمت لهم المنحوتات ، والاقنعة الافريقية ، والجذوع المنحوتة من (جزر البالو) ، والاشكال العبادية من ارخبيل (بسمارك) ، مصادرا من الالهام ، ولم يأخذ (نولده) و (بستشتاين) في الواقع (المتاحف) ككلمة اخيرة عن ثقافة الاقوام الاصلية بل سافرا بأنفسهما الى (البحار الجنوبية) مركزين استجاباتهم على ابداع (الانسان الطبيعي) الذي لم تحجب هذه التأثيرات الحضارية ابداعاته بعد.

تجزأت حياة الفنان ما بين المدينة وبين الريف : صور شوارع ومحلات السيرك ، علب الليل ، وتناوبت لوحات داخل الاستوديو ، مع لوحات لبحيرات الساكسون والشاطىء الالماني الشمالي ، التي احبوا فيها قسوتها ، أحبوا العودة الى بحيرات (موريتزبرغ) في الصيف مع صديقاتهم ، من اجل دراسة النموذج العاري ، في (طبيعة مفتوحة) ، وقد حول (هيكيل) و (شميدت) مدينة الصيد الصغيرة (دانجاست) في خليج (جاد) الى مركز للفن التعبيري المبكر . ذهب (كريشنر) الى (فيهمارن) ثم رجع مرة تلو المرة ، رغم أن حبه للطبيعة ، اختلف اختلافا عظيما عن العبادة العاطفية لساكن المدينة ، او عن افكار غنائية الطبيعة. لذا يصعب علينا في أغلب الاحيان ان نقرر فيما



ولـم مـورغـنـز

اذا كان الشكل الانساني هو الموضوع المفضل لسنوات (درسدن) أم المنظر الطبيعي ، فالقوى الحافزة الاولية هي قوى مشتركة بين الموضوعين الاثنين ، كانت قطيعتهم مع التراث قطيعة واضحة ، وحلت محل مفاهيم (القبح والجمال) الموروثة مفهوم جديد عن الواقع ، فقد تم التعرف على (الايروس) ، وعلى الهوى الطافح بالشباب باعتبارها دوافعا طبيعيةخلاقة والتي اذا قدرت لذاتها ولقواتها الطبيعية ، بغض النظر عن تطبيقاتها في الفن ، فانها ستستطيع ان تساعد في تحرير الانسان .

يسهل على المرء ملاحقة التطورات التي حدثت بعد عام (١٩٠٧) فقد أقيم عام (١٩١٠) أكثر من ثلاثين معرضا لحلقة (الجسر) ضمت أعمالا تصويرية وأعمالا غرافيكية جنبا الى جنب .... وكانت قد ابتدأت مجموعته في ذات الوقت أيضا ، لم يشترك في هذل المعارض أي من الغرباء ، ما عدا (كونوايميه) وكانت قائمة أماكن المعارض قائمة طويلة ، ومن بين أوائلها متحف (فولكفانغ) الذي أشيد في (هاغن) عام (١٩٢٠) من قبل (ك.ي اوستاس) ورغم أن الهدف من تشييده هو أن يقم الفن الفرنسي المعاصر سرعان ما اتجه بأنظاره نحو الوضع الالماني الحديث ، كتب (نولده) في أوراق ذكرياته بأن المتحف قد بدا لهم كعلامة سماوية في (المانيا الغربية) ، ونعثر في قائمة المواقع على مدينة (غوتنغن) وبون وكوينغبرغ فرايبورغ وهامبورغ وفلنسبرغ ماكدبرغ ... وهانوفر وكذلك (براغ) و (سلودرن) و (كوبنهاغن) و (كريستيانا) ولم توضع برلين على القائمة قبل عام (١٩١٢) واضيف اسم (ميونيخ) في النهاية في عام (١٩١٣) .

مهما بدت هذه القائمة طويلة ، فيجب ان لا تعمي ابصارنا عن الحقيقة ، بأن الاعمال المعروضة استمرت بكونها اعمالا مثيرة للجدل ، وبأن تقييدات قد وضعت على التأثير الاوسع للفن التعبيري ، ولفترة طويلة قادمة ، ونادرا ما عثر النقاد على كلمة (اطراء) يقولونها هذا اذا فرضنا بأنهم قد أبدو أي اهتمام بجماعة فناني (درسون) الصغيرة ، فردة الفعل المعادية كانت عبارة عن مقاومة مشاكسة ، أو عن اغلاق لبعض المعارض قبل أن تفتح .

وإذا نظرنا الى الاعمال ، التي انتجت ما بين عام (١٩٠٧) وعام (١٩١٠) ، ونحن واضعين في ذهننا تقويم (كريشنر) الخاطىءاللاحق ، والذي تمتصحيحه من فترة قديمة من قبل خبراء بحاثة ، فباستطاعتنا أن نرى الاسس العامة للتصوير (الجسر) في كل أعمال هذه المرحلة ، رغم بعض الانحرافات المعينة الناجمة عن سرورهم ، بالتجريب ، والبحث الدائم ، عن افكار جديدة ، عززت (القيمة الحسية) للون ، ابداعات

هذه المرحلة القصيرة ، رغم القوة الاولية الخالصة لهذه الابداعات ، والتي يعتمد تأثيرها بشكل رئيس على حيوية التطبيق فانها غالبا ما انتهت بفجاجة صاخبة ، ورغم أن طاقة التقنية تحجب في بعض الاحيان البنية والتكوين فان السمات المميزة لاتزال بارزة : ان قوة (شميدت روتلوف) الخشنة ذو الطبيعة المتصلبة التي تروع وتسحر في ذات الوقت وجراة (هيكيل) التي تجمع ما بين التنميق والحساسية وموهبة (كيرشنر) الزخرفية والقلقة والتي تكشف أول ما تكشف عن التوترات النفسية كان (بستشتاين) هو أول من نجح مع الجمهور ، فقد سافر من عام (١٩٠٧) حتى عام (١٩٠٨) الى باريس وايطاليا بمنحة اكاديمية وهناك راى الوحشية مباشرة امام عينيه وانتصر على (كيس فان دونجن) كعضو ، ان اسلوبه في التصوير الاكثر استرضاء والذي يعطي الافضلية للدرجات المتناغمة للون ومسرته بالتأثيرات التزينية للشكل قد ادهشت معاصريه كونها مختلفة جدا عن عنف وخشونة المصورين الاخرين ، لقد اعتبر شخصية رائدة للتعبيرية سنينا عديدة وهذا يفسر جزئيا كونه المصور الاول الذي كسر طوق الحلقة وذهب باتجاه برلين عام (١٩٠٨) ، لقد كانت شقته تتحول (في اغلب الاوقات) الى منزل الفنانين الاخرين اثناء رحلاتهم الى العاصمة حيث كان ينمو نشاط فكري صاخب لا يشبه ابدا المناخ المسالم لمدينة (درسدن) حيث كانوا يقيمون ، لقد كانت قوةالجذب لهذا المركز قوية ولم تكن المسالة سوى مسالة وقت قبل ان تنتقل حلقة (الجسر) الى هناك .

في عام (١٩١٠) ، وتحت لواء (بشستاين) تم تأسيس (الانفعال الحديد) في برلين ، وانضمت اليه جماعة (الجسر) بكليتها ، وانضم أيضا (اوتو موللر) (١٨٧٤ - ١٩٣٠) في العام ذاته ، وانتقل كيرشنر في عام (١٩١١) الى برلين ، واسس مع (بشستاين) معهدا (لتدريس الحديث في التصوير) ، وتبعهم بعد أسابيع لاحقة (شميت روتلوف) و (هيكيل) ، واخذوا محترف (موللر ستيجلز) ، له تتوسع حركة (الجسر) بوصول (موللر) فقط ، بل وبوصول (بوهوميل كوبيستا) من (براغ) .

لم يعن التحرك مجرد تغيير في الاقامة فقط ، بل وضع المرحلة باعتبارها (المرحلة الناضجة للحركة التعبيرية) التي سرعان ما نالت شهرة واسعة وبسرعة مدهشة من خلال احتكاكها بالمراكز الطليعية في (برلين) ، ومن خلال تجاربها في العاصمة ، وبدات الآن المشاكل ذات المحتوى الاجتماعي النقدي ، ومواضيع الوجود المدني ، تأتي الى المقدمة ، وبالمقابل ظهر تصوير المنظر الطبيعي ، باعتباره التزاما شخصيا للفنان ظهورا أكثر حدة من قبل .

كان المناخ الفكري لطليعة (برلين) ، في ذلك الوقت ، قد تأثر بقوة بالتعبيرية الادبية ، والتي أثرت في السابق بشكل متقطع فقط على مصوري حركة (الجسر) ، والتقى (الحديثون) في نوادي وحلقات مختلفة ، وهنا في برلين عام (١٩١٠) كان (هيروارث فالدن) قد أسس صحيفة (العاصفة) ، التي أصبحت الناطق الرسمي باسم الحركة (الشابة) ، واصبحت مركز اهتمام الفن الاوروبي المعاصر ، وعندما أسس في عام (١٩١٢) صالته الشهيرة التي كانت تعرض فيها أشهر الشخصيات الرائدة لتلك المرحلة ، وهنا كان يمكن العثور على مصوري (الجسر) و (الفارس الازرق) وكذلك المصورين التكعيبيين المستقلين و (المتوحدين) .

ظن العدد الاول من صحيفة (فرانز فمفر) (الفعل) التي جمعت الحلقات الادبية المعادية للبرجوازية معا ، وكانت صحيفة سياسية على نحو معلن ، وسرعان ما فتحت أبوابها للفنون الغرافيكية أيضا ، أما جماعة Pathetiker التي يرى نسيانها على نحو غير عادل ، والتي يعكس اسمها أفكار جماعتها وضمت (لودفيغ ميدنه) و (ريتشارد جانتور) و (جاكوب ستاينهارت) فقد رأت النور في عام (١٩١٢) ومصورون آخرون مثل (فيننفر) و (بيكمان) كانوا يعيشون في العاصمة أيضا في ذلك الوقت رغم أنه لم يكن لهم صلة مباشرة بالتعبيرية .

أصبحت (التعبيرية) في ذلك الوقت شعارا (للفنانين الحديثين) وبدات تحصل على اهتمام جماهيري بالتدريج ، وبدا الناس يشيرون اليها ، عندما يذكرون الفن الحديث ، ووصف (كورنث) ، التي كانت لوحاته في الهواء الطلق ، القوية والمنفتحة ، بكل وضوح على النزعات التعبيرية ، التكعيبيين بانهم رجال فرنسيين اصحاب آخر النزعات الحديثة ، الذين قد عرفوا بالتعبيريين] .

اصبحت اعمال فناني (الجسر) تحت تأثير (برلين) اكثر تجديدا جدا عما كانت عليه من قبل ، وغدت اعمالهم تعتمد على الشيء الخاضع للتجريب وليس على الظاهرة الطبيعية ، الحياة المحمومة غير الطبيعية للمدينة الكبيرة ، والانحلال والمرض والازمات الاجتماعية والطيف المتماوج للوجود الانساني في العاصمة بجوها الكئيب والبراق ، وقد الهم الفنانين بمواضيع قوية برمزيتها تعكس الوضعية الوجودية التي كانت قائمة فترة قصيرة قبل اندلاع الحرب العالمية الاولى ، وقد عبرت هذه الاعمال عن السحر والرعب والخوف وعن الاستلاب في وقت واحد ، وقد وصف (نولده) الحانات الليلية ومحيطها بالمكان حيث

الاشخاص بارديتهم الغريبة وسحنهم الملوثة بالشحار ، والى جانبهم النساء بالبستهن الانيقة مثل الملكات ! الم تحاول لوحة (فان كوغ) عن المقهى الليلي في (آرل) أن تقول بان [المقهى هي المكان الذي يمكن للإنسان ان يتحول فيه الى الجنون ويرتكب جريمة] ؟ ! .

المشاهد الليلية ، العاهرات ، وزبائنهن ، مشاهد المواخير ، كل ذلك يؤكد على سلوك الفنانين المعادي للبرجوازية ، ولكن يجب أن لا يفهم من ذلك بأنه (نقدا) لطريقة الحياة المدينية ، ومعظم الاوصاف التي اطلقتعلى اللقاءات غير المتوقعة ، التي حدثت بين الفنانين كانت اوصافا خالية من العاطفية ، ولم يحرك هؤلاء الفنانين (الشفقة التعبيرية) التي تقبل الفتاة باعتبارها (الضحية) وبالتالي (بطلة الاخلاق الحقيقية) ، الفتيات في هذه اللوحات عبارة عن حقائق الحياة مدينة في كبيرة ، حيث يتم الكشف ... فيها عن غموض (طبيعة الوجود) وما لهذه الطبيعة من ازدواجية في الوجه ، ويتم الشف عن (القذارة) خلف الواجهة المتكبرة ، التي اكتشف فيها الفنانون اوائل الصدوع .

إن العدد الهائل من مشاهد الشارع، وصور أماكن السيرك وعروض العلب الليلية ، وتمثيل المرحلة بمواضيع ، تنأى خطوة عن الواقع البرجوازي ، وتعاطف الفنانين مع حواشي الحجيم (المديني) بكل ذلك يبرز بتصادها ، ومع بقاء فكرة الحياة الطبيعية التي تطورت في (درسدن) .

إن المواجهة ما بين الواقع ، وبين الموضوع الريفي الرعوي ، ما بين المخاطرة وبين الامن ، ما بين الجحيم وبين الديو نوزيسي ، قد اصبحت الآن اكثر فجاجة مما كانت عليه في اي وقت آخر ، وفي مواضيع كهذه بزغت (فردية المصورين) بكل ما يمكن لها من خصوصية في الوضوح ، فقد تالق (المنظر الطبيعي) عند (هيكيل) بجو قوي ، ولكن من النوع الهاديء ، ذلك الهدوء الذي ينطوي ، في بعض الاحيان ، على مفارقة تاريخية صريحة ، اما لوحات العرايا البدائية التي رسمها (روتلوف) ، جنبا الى جنب مع مناظره الطبيعية التجريدية ، والغنية باللون ، فهي تحتل لنفسها مكانا خاصا ، لقد قام بالتنازلات الاقل في مواجهة الضغوطات المدينية ، ان دراسات (كيرشنر) النفسية في موضوع (تدمير الذات) قد استسلمت في بعض الاحيان - في لوحات البلطيق على الخصوص - الى توازن كلاسيكي حقيقي ، حتى اثناء بروز شخصيات انسانية في مواضيعه .

ولم تعد النشاطات المشتركة والاسفار في هذه المرحلة من النضج الفني ، ضمانات للنجاح (فالجسر) كجمعية فنية كانت على مشارف النهاية ، ولم تعد الفردية المميزة لمختلف الفنانين تتضمن أي تنافس أساسي ولكنها عنت بالفعل بأن النظريات المتنوعة كانت نظريات متضاربة مما اقتضى الحاجة لوجود مميزات أكثر حدة من السابق ، لهذا لم يكن أمرا مثيرا للدهشة، أن أكثر الاعضاء سلبية قد صدته هذه الملاحظة المتسمة بالدقة ، إن هذا لإعلامكم بأن الموقعون أدناه قد عزموا على حل جماعة الفنانين (الجسر) كمنظمة ، التوقيع (كونو إيميه) - (ايريك هيكيل) - (ي.ل. كيرشنر) (اوتو موللر) - (شميدت روتلوف) .

كان اسم (بشستاين) قد اختفى الآن فقد طرد في عام (١٩١٢) عندما شارك في المعرض الصيفي لجماعة (انفعال برلين) القديمة وأعتبر عمله هذا إنتهاكا لموافقته بألا يعرضوا إلا فيما بينهم . ومع ذلك وحتى بعد انحلال (الجسر) في عام (١٩١٣) شارك الفنانون الآخرين في المعرض الصيفي ، وهو حادث مثير للدهشة عندما يتذكر المرء المنافسة القديمة بين (الفنانين الشباب) والفنانين الذين كانوا قد رسخوا مكانتهم الفنية ، لانت العداءات ، ولم يعد تجاهل (الجسر) ، **كانجاز فني ممكنا بعد الآن . اما مؤسسة (الانفعال الحر) ، التي تمت في خريف (١٩١٣) لم يعد لتصورها في المستقبل أية اهمية تذكر ، رغم ان كل الاعضاء السابقين لجماعة (الجسر) قد انضموا إليها .**

إن ترك الفنانين لمنظمتهم ، لم يعن قطيعة نهائية ، عن الفنانين الآخرين ، الذين استمروا اصدقاء لهم ، فقط (كريشنر) هو الذي قطع كل علاقاته بعد أن انتقل الى (سويسرا) في عام (١٩١١) ، اما الانقطاع المختلف في نوعيته والذي كان له تاثيرا قويا فهو اندلاع (الحرب العالمية الاولى) التي وضعت نهاية للتحليقات (الفنية) للخيال . وشتتت المصورين في كل الارجاء ، اما هؤلاء الذين عادوا الى برلين في عام (١٩١٨) فقد واجهوا موقفا متغيرا وسنعود اليهم فيما بعد .

الغرب الألماني :

ظهر في حوالي عام (١٩١٠) مركز فني فائق النشاط ، في غرب المانيا ، إضافة الى (برلين) و (ميونيخ) ، وقد تميز هذا المركز ليس بسبب حضور فنانين ذوي مكانة أوروبية بقدر ما برز بسبب دوره كمركز نشاط وملتقى للتأثيرات الفرنسية أولا بأول ، ميزت العديد من مدن اقليم (الراين) واقليم (الرور) أنفسها ، بسياسة ثقافية نشيطة تهتم بشكل رئيسي بتعزيز المجال الكامل للفن المعاصر ، بقدر ما كانت (هاغن) بمتحفها (فولغانغ) كذلك (دسلدورف) وإيسن و (بارمن ايلبرفيلد) و (كريفيلد) لازالت تعتبر حتى وقتنا الحاضر اماكنا رئيسة رائدة ، إن معارض (الساندربوند) في (ديسلدورف) و (كولون)



واسيكي كاندينسكي

وما قدمته (غوز برواش) من دعم مبكر لنولدة ، والتعبيريون الالمان في (إيسن) والنشاطات الجماعية لجمعية (بارمن) الفنية كل ذلك يشكل مرحلة هامة من مراحل تاريخ الفن الاوروبي الجديدة .

إن المعرض الاول (لسوندر بوند) في عام (١٩١٠) عرض صورة معبرة جدا للمرحلة التي كانت قد وصلت اليها التطورات ، أما الفنانون (التعبيريون الالمان) الذين ظلوا تحت هذا اللقب والذي يصيب على المرء إغفال نكتهم المحلية ، فقد جرى النظر الى اعمالهم وجرت محاكمتها على خفيلة من فن التصوير الفرنسي ، وتم الاستشهاد باقوال شخصيات بحسب حسابها (كفان غوغ) و (ماتيس) و (براك) ، اما المشهد في (ميونيخ) المحيط (بكاندنيسكي) و (جاولنسكي) ، فقد تم اعتباره على طرف مواز لجماعة (الالمان الاكثر شبابا)، أي (كيرشنر) و (شميدت روتلوف) و (هانس بورمان) و (كارل هوفر) ، مثل (سينياك) و (ادموند كروس) و (كريستان رولفس) . (انطباعية طبيعية) اعترف بحق بما فيها من (تحول) أو بالاحرى بصلتها الروحية الداخلية (بتلوينية) كاندينسكي .

واظهر الغرب الالماني نفسه اكثر تضلعا في الفن المعاصر في المعرض الثاني ل (سوندربوند) الذي اقيم في (كولونيا) عام (١٩١٢) . وكان هذا المعرض هو [المسح الشامل الاول لتطورات الفن المعاصر وكان سباقا عاما كاملا لمعرض (صالون الخريف الالماني الاول) الذي اقامه (هيروارث فالدن) في (برلين) ولم يكن يقل شهرة عنه ، وكان الهدف من المعرض هو تقديم الجيل الشاب وعرض تطورهم واصول فنهم .

وكان الجمهور العام لا يزال يعرف (آباء الفن الحديث) معرفة ضئيلة وحيث خصصت لهم قاعات عرض خاصة باعمالهم ، وكان من بينهم (فان غوغ) و (غوغان) و (سيزان) و (مونش) وكان (الفريكو) ايضا ، وتحلق حولهم المصورون والنحاتون الشباب ، الذين لم تعد تعرض اعمالهم في (برلين) ، في السنة اللاحقة مثل (ويلم ليمبروك) و (ارنست بارلاخ) و (جورج مين) وفنانو (الجسر) والفنانون الشماليون (نولده) و (رولف) والسويسري (هودلر) و (بيكاسو) ، والفرنسيون (أندريه دوران) و (موريس دوفلامنك) منوهين باسماء الفنانين الاكثر اهمية فقط .

لقد كشف هذا النشاط المرموق عن الطابع الذهني المنفتح وعن مفهوم (عالمية) اقليم كان ينال اهمية اكثر فاكثر من خلال حركة التصنيع والذي لم تقتصر صلاته الدولية على التجارة والصناعة فقط ، وكان من الطبيعي ان هؤلاء الفنانين الذين استقروا هنا قد استفادوا ايضا من التبادلات الفكرية الفنية ، ولكن تصنيفهم كتعبيريين يمكن ان يناقض الحقائق ، إن فكرة (التعبيرية ـ الراينية) التقليدية التي تضم فنانين مثل



اميل نولده



اميل نولده

[أوغست ماك] (١٨٨٧ - ١٩١٤) أو [هزيخ كومبندونج] (١٨٨٩ - ١٩٥٧) لا تعبر عن جوهر فنهم ، لانه العنصر الفرنسي اللافت للنظر في فن (ماك) على نحو خاص هو الذي يمنح الحيوية والبريق لالوانه ، ان ما في تكويناته من حساسية وجذل ، تضع هذا الفنان الوستفالي الذي تأثر بمنطقة الراين وهو مكان أكثر قربا من ميونيخ وباريس ، من حركة (الجسر) ، وهذا الاستقلال هو بالذات الذي تحكم بموقفه من مصوري (الفارس الازرق) الذين كانوا أصدقاء شخصيين له ، فسرعان ما عبر عن ذلك برفض حاسم لأقوالهم الفنية ومقولاتهم النظرية ، وبامكان المرء أن يشعر بهذه المسافة الداخلية من التحذير الذي وجهه لصديق (فرانز مارك) ضد (التفكير المفرط بالذهني)، إن الالم العاطفي القلق وتجزئة الشكل في العمل الفني الذي سببته (العاطفة التعبيرية) ، والبحث عن علاقات كونية ، وتاثير التصوف - الروسي ، والرمزية في عمل (فرانز مارك) ، وكل ذلك قد بدى (لماك) ، بأنه مغفلا الفرض الحقيقي للفن أي الشاعرية البصرية والهدف الحق للتصوير ، إن شعاره : [بالنسبة لي : العمل يعني الحبور في الطبيعة] بالاضافة الى الافكار (الاورفية) أي تكعيبية (روبرت دولونيه) ، الوارفة بالالوان تشير الى الهدف الذي وضعه لنفسه ، والذي يكمن في مجال (اللون) وفي (الصورة المطهرة) بشاعرية للعالم ، كل ذلك يجري تنظيمه وفقا لنماذج تحتذى من اللون ومستقلة عن المضمون لم يحافظ آخر في ذلك الوقت على مثل هذا الاستقلال عن الروح التعبيرية مثلما فعل (ماك) الذي اتسم منه في الواقع ، برفضه أن يكون (تعبيريا) وينطبق الحال على تصوير (كاميندونغ) ، رغم أن الاخير قد افتقد (العظمة الفنية) الي كانت ل (ماك) ، وبقي أكثر اعتمادا وأكثر قربا من التوضيحية والرمزية ، ومع ذلك فان الجانب الانساني والاشبه بالحلم احيانا ، قد ورث عصره إنسجاما لا يمكن تجاهله .

أما الوضع في (وستفاليا) منذ كان مختلفا فالطبيعة الدينوية اللا مبالية (الباردة) والانطوائية للمنظر الطبيعي ، كانت مهيئة على نحو أفضل لتحدي (التعبيرية) ، لقد كان هناك رغبة كامنة للاستجابة للباعث الصادر من الشمال الالماني ، ويعتبر فن تصوير (كريستيان رولف) الذي صنف وستسفاليا على نحو خاطيء تأييدا أكثر منه حافزا ، وكان للمؤثرات المعاصرة القوية أيضا تأثيرها مباشرة على أمثالهم مورغنر (١٨٩١ - ١٩١٧) أكثر الشخصيات بروزا ، وكان عضوا للجيل الذي ولد بعد عام (١٨٩٠) ودرس الفن مع جورج تابرت) في (فوربسفيد) ومنفتحا كلية للانطباعات التي تركها عليه معرض (سوندربوند) عندما كان في السن الواحدة والعشرين .

إن الالوان المتألقة تتردد ما بين (التعبيرية) وبين

(الرمزية) وأشكاله الدوامة ما بين الزخرف وبين العاطفة ، وطبعه الاحتياجي ، والنشوي في بعض الاحيان ، هو سمة مميزة لنتاج فني يعكس عمل الجيل الاول من التعبيرين هكذا كانت في ذلك الوقت تأثيرات عشر سنوات من الفروق في العمر .

ولم تسهم التعبيرية (الوستفالية) بشيء حاسم لاهداف الحركة ، وخاصة أن (مورغنر) الذي قتل في الحرب العالمية الاولى في سن (السادسة والعشرين لم يستطع أن يصل الى نضجه الكامل ، ومع ذلك عرض فنه وفن القريبين منه ، رغبة تلقائية في المساعدة على تعزيز تلك الرغبة في التعبير التي ميزت عمل الجيل الاول . ولم يفتقد عملهم الكثافة أيضا ، بل كان هناك اصرارا على العنصر المثير للحزن والعاطفة وعلى نحو أكثر اتقادا من المرحلة الاولى لحركة (الجسر) ، وقام على قاعدة من تناغمات اللون والتي يمكن أن تأثيرها قد انتقل اليهم عن طريق تعبيرية (الجسر) ورمزية (الفارس الازرق) وفي الرغبة التي عبر عنها (مورغنر) :

— [اريد الآن أن ارى الله الذي صنع العالم ، أن أرى القوة التي تقلب الارض فتأتي بالكائنات حية على خط الخلق مستخدمة في اللون ... اريد أن أحول الوجود الى سيمفونية من اللون والشكل ، اريد أن احوله الى وتر حي] .

الفارس الازرق :

بينما كان يعزى تطور فن حلقة (الفارس الازرق) في السابق ومعها تطور الفن الجديد في (ميونيخ) الى التعبيرية ، نستطيع أن نرى اليوم كم كانت مختلفة في أصولها وفي أهدافها ، لقد كان فن هذه الحلقة في جوهره تعبيريا بدون ريب ، ولكنه لم يكن تعبيريا بمنحى التطورات الالمانية الشمالية والمركزية ، ومع ذلك فان اسهام (ميونيخ) منذ تلك المرحلة كانت اسهاما حازما للدرجة التي يستحيل بدونها تحديد مفهوم دقيق للتعبيرية .

نعثر في (جنوب المانيا) على (اتجاهات فنية معاصرة) ، لطرق التعبير الموجودة في الشمال ، وفي الوسط الالماني ، وقد تضمنت هذه الاتجاهات استبصارات ذاتية ، وخيالية في أشكال الوجود ، يتطلب التعبير عنها ... البحث عن رموز جديدة ، وانسجامات ... موسيقية ولونية ، ونظرة وجودية احتاجت رموزا من أجل ترجمتها ، وميل نحو ذاتية صوفية بنكهة (شرقية) من حيث التصميم ، وعند هذه النقطة نستطيع استعمال فكرة كاندينسكي (الذهني في الفن) كحجة لرفض ذلك العالم الموضوعي الذي تشبثت به الاتجاهات التعبيرية الالمانية الشمالية والمركزية ، وكذلك فن (روسيا الجديد) الذي اثر ليس على (كاندنيسكي) ، بل وعلى المرحلة المبكرة ، ولكن الساحة الفرنسية بما فيها التكعيبية (ديلونية) الأورفيه وهي التي كان لها التأثير الاعظم على معلمي الفن الكبار في الاقليم الجنوبي الالماني ، وما تم قبوله في الشمال كفرصة لإغناء معجم الشكل وكباعث للإرتقاء بكثافة اللون ، غدا في (ميونيخ) القاعدة لتلك المحاولة المثمرة ، والتي كان من نتائجها ، حصول فن هذا الاقليم على سماته التي لا يمكن الخطأ بها ، لقد اتصف هذا الفن بالاعتيادية وبالانفتاح الفكري الامر الذي كان غريبا للتعبيرية المنكفئين باتجاه (الذات) والمنكبين على مشاكلهم الخاصة ، والتي أصبحت معارضة لهم ، حتى المقارنة ما بين (بول كليه) و (اميل نولده) كان كافيا لكي تفصح عن الفروق في مواقفهم الفنية ، ومع ذلك وبالاضافة الى الفروقات الواضحة علينا أن لا نغفل تلك السمات المشتركة التي تربط بين الإثنين كفنانين معاصرين .

عرض البروفسور الشاب (وليم وورنغر) عام (١٩٠٨) في كتابه (التجريد والتعاطف الفني) ، رأيه **بأنه يمكن للفن أن يستلهم (التجريدي) أيضا ، وبأنه ليس مرتبطا بالضرورة بظواهر (العالم الموضوعي) إن القاعدة التي قامت عليها وجهة نظره الجريئة بالنسبة لزمنه [هي أن (العمل الفني) كائن عضوي مستقل ، يقف على قدم المساواة مع الطبيعة ، وفي أعمق أعماق وجوده ، لا صلة له بالطبيعة] .. ولقيت مثل هذه الفكرة ترحيبا حماسيا في (ميونيخ) ، كالذي لقيه الرؤى الحفازة للعلم ، والتي أشار اليها الفنانون مرة تلو المرة ، فقد تجرأ (فرانز مارك) تحت تأثير نظرية الكمية المتسلسلة للزمان والمكان عند (اينشتاين) ونظرية (بلانك) الذرية ، أن يتكهن بان [من المستقبل سيكون عبارة عن قناعاتنا العلمية التي ستتخذ شكلا إنشائيا] وإن ما هو تحت الجدل هنا ليس (الموقف الوجودي) للفرد الذي كان الشمال يجادل فيه ، بل علاقة الإنسانية الوجودية ... بالكون ، وكان (الانشاء الداخلي الصوفي العالم الصورة) وهي (المشكلة العظمى التي تواجه جيلنا الحاضر) .**

ان ننظر الآن الى (الشخصيات الفنية) التي لم لم تصنع نزعات عصرها نظريا فقط ، بل وجسدتها أيضا في أعمالها ، ويجب علينا في هذه الحال ان نضم الى هذه الشخصيات (فاسيلي كاندينسكي) (١٨٦٦ — ١٩٤٤) ، والالماني فرانز مارك (١٨٨٠ — ١٩١٦) الممهدون والسباقون لفن (الفارس الازرق) .

يقف (كاندينسكي) على رأس هذا التطور ، فقد أسس في عام (١٩٠١) المدرسة الفنية والجماعة التي أطلق عليها اسم (Phalanx) في (ميونيخ) ، والتي استمرت حتى عام (١٩٠٤) ، وقد قام بسفرات منتظمة الى (باريس) منذ عام (١٩٠٢) ، بهدف

أن يكون على صلة قريبة بالتطورات التي كانت تحدث في (فرانسا) ، وقد عرضت أعماله الباكرة مجالا كاملا من التطورات ، إنطلاقا من تأثير الفن الجديد الروسي ، مرورا (بالانطباعية الفرنسية) المتأخرة ووصولا للوحشية ، لقد رغب (كاندينسكي) لجماعته (الفلانكس) ، أن تكون نقطة جمع القوى للفن الطليعي الاوروبي ، ومن أجل هذا الغرض نظم (كاندينسكي) العديد من المعارض المرموقة ، والتي لم يحمل أي منها وزنا حقيقيا قبل عام (١٩٠٩) ، وهو العام الذي تم فيه تأسيس (اتحاد الفنانين الجديد) ، الذي كان (كاندينسكي) رئيسا له .

وقد لمعت أسماء بارزة بين الاعضاء مثل : (الكسي كوبلنسكي) و (أدولف إربسلو) ، و (جابرييل مونتر) – تلميذ كاندينسكي منذ عام (١٩٠٢) – و (الفرد كوبان) ، الى جانب الانطباعي الالماني الجديد (باول باوم) ، و (كارل هوفر) و (ڤالديمير فون بشتجيف) و (موسي كوغان) ، وقد عرضت حلقتهم أفكارا جريئة كهذه الافكار : **[إننا ننطلق من فكرة أن الفنان ، بصرف النظر عن الانطباعات التي يتلقاها ، من العالم الخارجي ، من الطبيعة ، فهو يجمع على نحو متواصل خبرات في عالم داخلي ، إنه البحث عن أشكال فنية مجردة عن كل ما هو مزيف ، ومعبرة تعبيرا قويا عما هو اساسي فقط]** ، أي بمعنى آخر **[النضال لتحقيق تركيب (طباق) جديد فني] ، إنه هذا البحث الذي يبدو إلنا موحدا عددا أكثر فاكثر من الفنانين على ارضية فكرية واحدة .**

وتظهر مثل هذه التصريحات عقلية (كاندينسكي) القلقة ، وربما كان هو الفنان الوحيد ، في ذلك الوقت ، القادر على رؤية النتائج الفنية مهما كانت هذه الرؤية مبهمة ، ولقد كانت وجهة النظر واجت مقاومة من أعضاء (نقابة الفن الجديد) ، فن مزيج من (الرمزية) و (الفن الجديد) وغنائية الطبيعة ، للذين رفضوا فكرة (التجريد) بكاملها ، وكان الداعم الوحيد (لكاندينسكي) هو الفنان (فرانز مارك) الذي كان لا يزال مصورا غير معروف ، والذي أقر بالطاقة الابداعية المتفوقة لكاندينسكي ، و (فرانز مارك) بالذات كان منهمكا بأفكاره الخاصة ، التي لم يستطيع تجسيدها بعد في لوحاته فهو لا يزال متمسكا بتضمينات أفكار كاندينسكي التي يمكن لها أن تخصب فنه الخاص .

لقد لاحق الفنان الرايني (من الراين) (أوغست ماك) – صديق (فرانز مارك) – والذي تبادل معه الرسائل والافكار ، والتطورات الجديدة ببعض من الشكوكية ، ولم يكن (ماك) نزاعا نحو التعبير ، وفنه الفني باللون والنغم والحيوية ، والمتأثر بفن (ماتيس) و (ديلونيه) ، بقي مجازا لجمال خالص ، ومنظم ، وخاليا من أي (مؤثر) من مؤثرات (ميونيخ) رغم التزام الفنان الشخصي بها ، لقد كان متفهما للدرجة التي جعلته يدرك المشكلة ، وما أوحى به في رسالة كتبها عام (١٩١٠) ، بأن (وسائل التعبير أكبر كثيرا من الشيء الذي تود أن تقوله) ، إنما هو وصف دقيق للهوة ما بين النظرية ، والتطبيق ، التي كان يجب اجتيازها في ذلك الحين .

وانكشف في عام (١٩١١) صدع ما بين المجددين وبين التقليديين في (الاتحاد الجديد للفنانين) وغادر على أثرها (كاندينسكي) والمصورون المقربون منه : (فرانز مارك) و (جابرييل مونتر) الاتحاد ، ولحق بهم بعد فترة قصيرة الكسي فون جاولنسكي) و (ماريان فون ويرفكن) الذين حاولوا مرة أخرى تسوية الخلافات فكان ذلك نهاية الاتحاد الذي سرعان ما حل نفسه بعد ذلك .

كان (كاندينسفي) في عام (١٩١٠) قد أنتج (تكونيه) التجريدي الاول وهو عبارة عن عمل بالالوان المائية ، والذي كان لايزال عبارة عن انطباعات عامة ، اختبارية ، تسجيلية ، والتي لم يكن الفنان قادرا على اعطائها شهادة ، حتى بضعة سنين لاحقة ، ومع ذلك فقد كانت اشارة وامثلة نحو الحل ، ولم يكن الهدف واضحا في (ميونيخ) فحسب ، وفي عام (١٩١١) أكمل (ميخائيل لاريونوف) عمله التجريدي الاول في موسكو ، وفي السنة التالية تبعه عمل (ديلونيه) وعمل (فرانز كوبكا) ، وقف (كاندينسكي) في البدء (وحيدا !) بين حلقة أصدقائه ، مع خطوته الجريئة ، لقد سار المصورون المحيطون (بكاندينسكي) على نحو مخالف لجماعة (الجسر الفنية) التي انتجت الروح الجماعية ، والتي سادت فيها أعمالا متشابهة على نحو مذهل للدرجة التي يصعب فيها في بعض الاحيان التمييز بين عمل فنان وعمل فنان آخر ، كل بطريقة المنفصل من الآخر ، ولم يشارك الواحد منهم الآخر في وقت من الاوقات اكثر من وجهة نظر فكرية عامة ، ولم يكن بامكان (فرانز مارك) عبور عتبة التجريد الا في السنوات الاخيرة من حياته ، اما (الكسي فون جاولنسكي) و (باول كليه) الذين انضموا اليهم فيما بعد ، (أي الى كاندينسكي وفرانز مارك) ، فكانوا لايزالون يشعرون في البدء ، وان كان ذلك لاسباب مختلفة ، بالتزام راسخ بالواقع المرئي .

في عام (١٩١١) ووسط كل المصاعب التي مرت على (اتحاد الفنانين الجديد) ، بدأ (فرانز مارك) و (فاسيللي كاندينسكي) العمل على اصدار صحيفة اطلقوا عليها فيما بعد اسم (الفارس الجديد) وفي الواقع لم يكن هناك جماعة بهذا الاسم ، وبعبارة دقيقة لم تتضمن (الفارس الجديد) ، سوى محرريها الاثنين

(مارك) و (كاندينسكي) ،أما الفنانين الآخرين الذين دعوا للمشاركة فلم يكونوا الى حد كبير أو قليل سوى متعاونين ، ساهموا في المعارض وفي النقاش، أو شاركوا في المطبوعات التي تم التخطيط لها ، ومن بين هؤلاء (اوغست ماك) و (باول كليه) و (ألفرد كوبان) و (جبرييل مونتر) و (ماريان فون ويرفكن) وايضا (الكسي فون جاولنسكي) ، وكانوا جميعا مؤيدين وداعمين بدون كلل . ويجب ان ننضم الى صف هؤلاء المؤلف الموسيقي (أرنولد شوبنرغ) الذي أثار ظهوره الاول على المسرح اعجاب (مارك) للدرجة التي كتب فيها الى الى صديقة (ماك) قائلا : [هل بامكانك أن تتخيل موسيقى وقد تخلصت تماما من ميزان الانغام (التنغيم) ، لقد ذكرني ذلك دائما بتكوينات (كاندينسكي) العظيمة ، والتي لا تسمح هي أيضا لاي أثر من مفتاح لنغم لوني ، وببقع كاندينسكي الراقصة ، كلما أصغيت لهذه الموسيقى التي تترك كل ضربة نقمة تقول ماتود قوله لنفسها (نوع من اللوحات البيضاء بين بقع اللون)] أشير الى اسم شوبنرغ ، كمؤلف موسيقي كمصور وشارك في المعرض المشترك الاول .

وظهرت (الفارس الازرق) عام (١٩١٢) وهي السنة ذاتها التي نشر فيها (كاندينسكي) ايضا كتابه الاساسي : (الذهني في الفن) ، والذي كان يعمل به منذ عام (١٩١٠) ، الفكرة الاساسية التي كانت لكلا الكتابين هو الوضع الفكري ، لعام (١٩١١) سنة الثورة الحاسمة،ان مافي النص من تعددية وشروحات، يبدو مربكا ، فالمصورون والعلماء والموسيقيون والشعراء والنحاتون قد شاركوا في العمل كمؤلفين ، ووقف الفن المعاصر،جنبا الى جنب مع الاعمال الكلاسيكية القديمة، أو مع رسومات الاطفال ، أو مع أعمال البدائيين ، وقد بعث (دانييل هنري) (كو هنفايلر) بصور للوحات لبيكاسو ، ورفض (ماتيس) المساهمة ولكنه سمح ان بصور اعماله بالطريقة المرغوبة ، ان الطريقة التي وضعت فيها النصوص كمجموعات ،وكذلك الشروحات والرسوم الموضوعية ، حسب مواقف الفنانين سرعان ما تجعل المرء يشعر بوجهة النظرية الفكرية العامة ، التي قامت على فكرة (العمل الفني الكلي) ، وتوحد وجهة النظر هذه مابين الموسيقى والفنون الغرافيكية من الصور الزجاجية البافارية الى فن الفولكلورالروسي ــ وتضع اعمال الاطفال مقابل الاقنعة ، والمنحوتات الافريقية ، والباسيفيكية ، وتربط الاعمال الكلاسيكية لشرق آسيا واليونان ومصر مع اعمال العصور الوسطى الالمانية .

ان الحيوية التي يولدها مثل هذا الجمع الفريد حتى بالنسبة للمشاهد الحالي توضع العزم الاستقلالي برفع علامات تحذير فكرية ، لمرحلة عانت في اعين



اميل نولده

ارنست لودفيغ كريشنر





كارل سميث روتكوف

الجيل الجديد ، مما اطلق عليه مارك (اللامبالاة العامة للناس بالاصول الفكرية) أي احساس بالرسالة تكمن في كلمات (مارك) [ولكنه لن يعنينا ابدا قول هنا ، ولن يعنينا أبدا التعبير عن افكارنا وعرض صورنا حتى ياتي اليوم الذي سنواجه فيه افكارنا في الطريق المكشوف] .

من بين هذه الافكار التي دافع عنها (كاندنيسكي) في (الفارس الازرق) هي فكرة قطبي (التجريد العظيم) و (الواقعية العظيمة) اللذان ساهما متحدين في هدف مشترك ، وبما ان الشكل ـ كما اعتقد كاندنيسكي ـ هو التعبير الخارجي المحتوى الداخلي ، فان الفنان قد اشاح ببصره بعيدا عن العالم الخارجي للواقع الموضوعي وها هو الآن يقود حوارا مع العالم الداخلي ، الذي لا يحتاج لرموز الواقع المبنية بالطريقة التقليدية ، لم يعد الشكل ذاته هو الذي يعني الفنان بل بكلمات كاندينسكي [رنينه الداخلي ـ حياته] .

ان فكرة (ضرورة داخلية قاهرة) مستقلة عن (التجريد) وعن (الواقعية) والتي لها الاولية في العمل الفني هي (الموضوع الاساسي) لكل الاسهامات .

ومن المفهوم الى حد كاف أن يسهم كلا من المحررين بعدد من الاوراق (فمارك) كان مؤلف مقالة (الاصول الفكرية) وهي عبارة عن تعليق وحل الموقف العام دعاه ب (وحوش المانيا) والذي اشار فيه وللمرة الاولى ، وان كان على نحو هامشي ـ الى (تعبيري الفارس الازرق) مؤلف مقالة (صوراتين) . (أما كاندينسكي فقد كتب الورقة الهامة التي بعنوان [حول مسألة الشكل] الضرورية لفهم تصويره ، ينبثق المجال الذي اتخذته نشاطاته من مقال (وحل تصميم منصة المسرح) الذي هو مقدمة لقطعة مسرحية (الصوت الاصفر) التي نشرها في (الفارس الازرق) كتب المؤلف الموسيقي والمصور (توماس مون هارتمان) الذي ولد في (موسكو) وهاجر فيما بعد الى أمريكا [حول الفوضوية في الموسيقى] من تمكين للمرء أن يشير الى رسم (أورين فون بوس) بمقالته (وسائل التكوين عند (روبرت دبلونية) ، الى مساهمة (دافيد برلجوك) من وحشي" روسيا ، والى الاقنعة التي كتبها (ماك) ودراسة (ليونيد سبانييف) وحل (الكسندر سكريابن (بروبثوس) ، والمقالة التي كتبها الفرنسي (روجر الارد) (خصائص الاحياء في التصوير) ، ومقاطعها مأخوذة من (ديلا كروا) وزانوف انها سلسلة واسعة الافق على نحو يفوق المعتاد بالنسبة لمطبوعات تلك المرحلة] .

ان تاخذ المشاكل الموسيقية هذا المكان الكبير في (الماناك) ، ولم يكن وفي حقيقة الامر محض صدفة ، فالصلات ما بين الموسيقى والفن الغرافيكي تناغمات اللون التي تبناها (كاندينكسلي) في تصويره ، والتناظر

ما بين الاهتزازات النغمية ، وبين توافقات اللون ، على سبيل المثال ـ قد استحوذت على اذهان الموسيقيين والمصورين معا ، في (بروميثيوس) حاول (سكريابين) أن يعبر عن الموسيقى مصطلحات (الضوء اللون) ، وأن يوزع بعض الاصوات البصرية للعلامات الموسيقية ، (أما قطعة كاندينسكي) المسرحية الجريئة (الصوت الاصفر) ، في هذا السياق أيضا عبارة عن تجربة في مجال التفاعل المتبادل للون ، وفن الايماء (بانتوميم) ، وجهاز الموسيقى في مزاج سرابي رومانتيكي أساسي ، أفكار كهذه الافكار تكمن خلف محاولات هامة (الفارس الازرق) ، من أجل [وضع الخصائص الموسيقية لمعجمهم التصويري] ومن أجل (تطوير مذهب لعلم انسجام الالوان والاشكال) يمكن استعماله على النحو ذاته ، كما في الموسيقى ، ان هذا الخلاص من طغيان الموضوع لم يعرض الطابع العاطفي لفن التصوير للخطر ـ والذي لم يكن في نية الالمان ولا في نية الروس التضحية به ـ بل حرره بالفعل من عبء المجاز وعبء المضمون . عند هذه النقطة اتخذت (التعبيرية) جرسا مختلفا عن الذي اتخذته في الشمال عندما يتحول من (ميونيخ) الى (تعبيرية الجسر) فان الاختلاف في وجهة النظر يبدو جليا بالحال ، كانت تعمل المدرستان معا على افتراض انه من الواجب على كل منهما أن تعثر على النقطة التي يلتقي عندها العالم الداخلي والعالم الخارجي ، وهو الجدار المشترك في الرومانتيكية الالمانية ، رغم ان كلا المدرستين قد جسدتا النظرية في صورهما على نحو مختلف ، اتخذ (الشماليون) المقاربة الاساسية وليس الجمالية . فقد حاولوا (أن يحطموا قشرة الواقع الخارجي الكاذب للوصول الى اللب الحقيقي للوجود) بينما انطلق الفنانون في الجنوب على نحو أكثر دقة (معالجين) الصورة كرمز لتلك (البنية الداخلية السبرانية) التي تكلم عنها (مارك) وقد أثر ذلك في حقيقة الالوان ايضا ، فقد صور الشماليون بلون قوي ولكن بدرجة لون ضعيفة ، لانهم كانوا أقل اهتماما بالقيمة التصويرية البصرية من اهتمامهم بوظيفتها التعبيرية ، أما المصورون الذين ارتبطوا (بالفارس الازرق) فقد طوروا مزجة ألوان حساسة غنية بالقيم اللونية والتي تعتمد (قوة السطوع) فيها على نقاء طبقات درجة اللون ، متوافقة بذلك ، كما كنا قد رأينا منذ لحظات مع النغمات الموسيقية ، ان هذا لم يمنع (فرانز مارك) من اعطاء أفكاره أشكالا رمزية على نحو متزايد ، الامر الذي ضاعف في خطورة أن تحمل هذه الاشكال شحنة عاطفية وهو أمر نبه (ماك) الى خطورته المرة تلو المرة ، اذ المشاكل التي أقلقت الاعمال الضعيفة هي المشاكل ذاتها في الاقليمين : ففي الشمال (عمق مبالغ فيه من المعنى) أو (جيشان متفجر يعوزه الانضباط) والذي دمر ، في النهاية ، فعالية اللون ، والشكل ، أما في الجنوب فمبدىء (جمالية مشحونة بالعاطفة) يمكن لها أن تنحدر نحو (المعسول) أو نحو (التزييني الخالص) ، لذلك ليس من الصعب فهم المواقف التشكيلية العميقة التي اتخذها الشمال والجنوب كل منهما تجاه الاخر .

زار (فرانز مارك) بالتأكيد فناني (الجسر) في برلين ، وسحرته قوة بياناتهم الفنية وحيويتهم ، ولكن لم يتأت عن ذلك أي فهم عميق لوجهات نظرهم المختلفة ونفى (كاندينسكي) بكل صراحة عمل (الجسر) ـ وظهر له أن التزامهم المباشر واستجاباتهم العفوية ، المندفعة ، والحدة المتفجرة في التعبير عن الذات تفتقر الى تنفيذ أكبر ، تفتقر الذهني كي تجعله يرى فيها مساهمة حاسمة في تطور الفن المعاصر كما رآه هو ، لذلك رفض قبول أي نسخ مطبوعة عن التصوير التعبيري في (المانك) التي احتوت العديد من الصور الايضاحية لاعمال (مانيس) و (سيزان) و (لوفركينى) هذه الاشياء يجب عرضها ، ولكن تخليدها في وثائق فننا الحالي ـ وهذا ما ينحو كتابنا نحوه ـ كأعمال حاسمة بطريقة او اخرى ، أو كأعمال تصنع مرحلة ليس بالنسبة لذهني صوابا ، من أجل هذا السبب سأكون بالتأكيد معارضا لاي طباعة لنسخ كبيرة عن أعمالهم ..

لقد ربحت محاجة (كاندنيسكي) الراي في تلك الفترة ، ولقد شارك (التعبيريون) فعلا في المعرض الغرافيكي ، (للفارس الازرق) ، ولكن النص الذي خطط له ماكس بستشاين بالاصل لم يقبل من أجل الطبع ، أما (نولده) و (بشستاين) و (موللر) و (هيكيل) و (كيرشنر) ، فقد مثلوا بأنفسهم بصور ايضاحية عن أعمالهم الغرافيكية .

يمثل الكتابان المنشوران (الذهني في الفن) و (الفارس الازرق) ، معلمان ، ومعالم تاريخ (الفنانين الالمان الحديثين) ، فقد اظهر للفنانين بانهم أحرار من طغيان التقليدي للموضوع ، بأن الفن اللاواقعي على علاقة وثيقة مع روح العصر ، وكل ما في هذن الكتابين فقد شجعهم على العثور على شكل لرؤيتهم للابداع المتسع بمثل أعلى وبعناصر مادية ايضا .

وبصرف النظر عن التطورات التي تم تحديدها بوضوح كبير في (الفارس الازرق) فان القطبان لمشهد الفن الاوروبي والتي حاولت (ميونيخ) الان أن تخلق فهما تركيبا ، أو حاولت أن تبلورهما معا هما القطب التعبيري والقطب التكعيبي (وبدقة أكثر القطب الاورفي) والذي نظر اليهما كلا الفنانين الالمان والفنانين الروس معا كنقاط انطلاق شرعية نحو تصوير المستقبل

تحت (التعبيري) نستطيع ان نضم (التعبيرية الالمانية) التي امتدت من البدائي الى الرومانتيكي الكوني ، والتي بحثت من خلال تفحص متقد للواقع المرئي عن تعزيز الواقع ، الى مضاد تصويري للواقع . يتطابق عمل (ماتيس) و (كاندينسكي) معا مع هذا البحث فقد وحّد (ماتيس) الذات مع العالم في التركيب الذهني للصورة ، أما رموز (كاندنيسكي) الجديدة بوجودها فقد وقفت بحدود العالم المرئي ، وقاربت الحد الفاصل ما بين وجود الانسان والنظام الكوني .

وبالكاد كان باستطاعة (كاندينسكي) أن ينقل اكتشافات على هذا النحو من الدقة والصقل بتقنيات (تعبيرية) أقل تطورا ومن هنا يصدر ارتياب (كاندينسكي) بالتعبيرية الالمانية الشمالية ، وعثرت عاطفانية (فرانز مارك) الشاملة لجميع اجزاء المانيا والتي كانت متجدرة في الرومانتيكية ، وكذلك تركيب (كاندنيسكي) لانسجامات اللون في فن التصوير الاوربي الفرنسي المعاصر ، الالهام الذي احتاجاه من اجل الصقل النظري والعملي لمصادر الشكل واللون ان النزعة الجمالية (للفارس الازرق) مع عناصر من البنائية والتعبيرية معا فقد تم توجيهها في الصورة كتنظيم مستقل ، وكوحدة شكلية ، ان هذا يجعل الامر اكثر سهولة لفهم التأثير القوي الذي لفن (ديلونيه) على الفنانين الذين كانوا على صلة (بالفارس الازرق) ، ان اكتشافه بأن باستطاعة (اللون) بحد ذاته ان يستدعي (الحركة) و (الايقاع) بالطريقة ذاتها التي يستدعيها الشكل ، و (الخط الخارجي) للون قد قادته نحو (التصوير التجريدي) باللون الخالص والذي (لم يعد يعني أي شيء كان ، بمصطلحات موضوعية) ولكن يعني الكثير بمصطلحات المضمون والتعبير ، ان هذا التصوير (التجريدي) يمثل الايقاع بكليته الذي يحدد الوجود ويحدد العالم والقادر على أن يشمل ويعبر عن انسجام الكل ، ان مثل هذا المفهوم من التصوير كتنسيق مزاوجة خالصة للون وللضوء ، يجب أن ترفق بالافكار التاملية لفناني (ميونيخ) للوصول الى تركيب مقنع .

وكان على المعارض التي نظمها محررو (الفارس الازرق) ، أن تتطابق مع المبادىء النظرية ، من خلال العمل الفني ، فالمعرضان اللذان أقيما عام (١٩١١) وعام (١٩١٢) على سبيل المثال يجسدان الخصائص الاساسية للموقف المعاصر في تلك الفترة ، في الثامن عشر من شهر تشرين الثاني عام (١٩١١) ، عرضت حلقة من الاصدقاء كانت على صلة (بالفارس الازرق) بمرحلتها اللاحقة ، للمرة الاولى في صالة (تانهاوزر) وكان الغرض من المعرض أن يكون تظاهرة ، ولذلك جرى افتتاحه في الوقت ذاته الذي كان يعرض فيه (اتحاد الفنانين الجدد) أعمال اعضاءه في قاعاته اخرى من الصالة .

كان (كاندينسكي) و (مارك) و (ماك) و (مونتر) قد مثلوا انفسهم بأعمال لهم في هذا المعرض ، وكان هناك مساهمون آخرون في هذا المعرض قبل الفنان الراينوي كوميندونغ والاخوة الروس (بيرلحول) و (البرت بلوك) ثم (يوجين فونه كاهلر) الذي توفى قبل الاوان و (أرنولد شوينبرغ) وفرنسيون هامون مثل (هنري روسو) و (روبرت ديلونيه) . وكان تأثير (كاندنيسكي على المعرض جليا واضحا ، وكان الفينيفان الفرنسيان على الخصوص يجسدان في عينيه زوج المتعارضات التي قد نوه عنهما سابقا : (التجريد العظيم) و (الواقع العظيم) وهذه ثنائية أشار اليها (كاندنيسكي) مرارا .

تحول المعرض حينئذ في (المانيا) فقد توقف في (كولون) عام (١٩١٢) حيث أثر على المشهد الراينليندي الذي كان على صلات حميمية بميونيخ من خلال (ماك) و (كامبندونغ) وفي (برلين) افتتح (هيروارت فالدن) صالته (العاصفة) مع المعرض عارضا رؤيته الفنية وباضافة أعمال (لبول كليه) و (ألكسي فون جاولنسكي) و (الفريد كوبان) ، زار المعرض مدينة (بريمن) و (هاغن) و (فرانكفورت) أيضا .

لم يكن المقصود من المعرض الذي اقيم عام ١٩١٢ ان يكون حدثا عفويا ، بل جرى الترتيب له بكل عناية فتحت عنوان (أسود وابيض) ، قصر المعرض نفسه على أعمال غرافيلية وأعمال طباعية وقبل أيضا أعمالا مائية ورسومات ، (لقد أخذنا) أنا و (ماك) كل ما بدى لنا صحيحا ، كل ما اخترناه بحرية بدون ان (تربكنا أي آراء خاصة أو رغبات) ، وشارك مدة أخرى فنانون من دول عديدة أخرى : من (المانيا أعضاء الجسر (الجسر) ـ بدون (شميدت روتلوف) ، و (الفارس الازرق) بالذات كذلك انضم (تابرت من (فوربسفيد) والفنان الفوستفالي (موغنر) و (باول كلي) الذي عرض سبعة عشر عملا تم انتاجها ما بين عامي (١٩١١) و (١٩١٤) ، وكذلك (ألفريد كوبان) وكان الحضور الفرنسي حضورا كثيفا وكان متوقعا ، فقد كانت هناك أعمال (جورج براك) و (روبرت ديلونيه) و (روجر دي لافريزني) و (أندريه ديران) و (بابلو بيكاسو) و (موريس دي فلامنك) والتي عرضت صورة اجمالية لوضعية الامور التي كانت لا تزال في منتصف الطريق ما بين الوحشية والتكعيبية ، أما (سويسرا) فقد مثلها (هانس أرب) و (موريس ميلرز) و (فيلهم جيمي) و (اوسكار



كريستشن

لوتي)، أما (روسيا) فقد أرسلت طليعييها (ناتاليا جو نشاروفا) و (ميكائيل لاريونوف) و (كازمير ماليفيتش).

ان مسحا بهذا الاتساع وبهذا النوع، لم يتكرر مرة ثانية في معارض لاحقة. لقد شارك على كل حال مصورو (الفارس الازرق) فعلا في المعرض الشهير (العاصفة) عام (١٩١٢) في (كولون) والذي جمع الجيل الفني الاوربي الشاب، وفي العام ذاته عرض (هيروارث فالدن) في (برلين) أعمال (كاندينسكي) و (جاولنسكي) و (مارك) و (مونتر) و (بلوك) والتي لم تكن قد عرضت في العاصفة.

نظمت صالة (العاصفة) في عام (١٩١٣) أول صالون خريف الماني الى (صالون الخريف الفرنسي)، حيث مثل (فنانو ميونيخ) مرة ثانية انفسهم معا بأعمال لهم بموازرة التطورات العالمية، وقد أظهر (فالدن) هذا المعرض كمعرض متجول في البلاد السكندنافية عام (١٩١٤) وعندئذ اندلعت الحرب ووضعت خاتمة للصراع المشترك حتى في (ميونيخ).

شكلت حركة (الفارس الازرق) _ مقارنة مع حركة الجسر _ حركة موجزة بالنسبة للزمن ولم يقلل ذلك من شأنها بالنسبة للساحة الاوربية فقد تجاوز تأثيرها على المستقبل تأثير التعبيرية الالمانية الشمالية والمركزية، ولقد رأى الفنانون انفسهم كطليعي حقبة جديدة لثقافة فكرية، من الشعار التالي: [على الإحياء أن لا يكون شكليا بل نهضة في الفكر]، وفي رؤيتهم للحياة كان الفن [النقطة المركزية ان لم يكن الهدف الوحيد] لقد رأوا الفن [جزءا من رابطة وجودية كلية ما بين الطبيعة الزمنية والطبيعة الروحية] بين (العالم الداخلي) و (العالم التعبيري للمخلوق البشري) والفنان نفسه وقف على مفترق الطرق وكانت مهمته أن يخلق رموزا للعصر تلائم مذابح (نورمبرغ) الثورة الفكرية القادمة.

شهاب كان قد التمع ولكن لا احد سيعرف في اي طريق سيسير سوى الاجيال التي ستأتي فيما بعد.

[فيينا]

عندما ندرس المظاهر المتنوعة للتعبيرية الالمانية علينا أن لا نغفل التطورات الفنية في (النمسا) فقد أضاف فن (كوكوشكا) عنصرا فريدا لتعبيرية (العاصفة) في برلين عام (١٩١٠)، ولعبت فيينا منعطف القرن _ الوطن الفكري لكوكوشكا وزميله النمساوي (أوجين شيلي) _ دورا هاما في تطورهما، في الحقيقة لا يمكن ان نفكر في اي واحد من هذين المصورين، دون التفكير بالمناخ الفكري للعاصمة النمساوية، وعندما دعاها (كارل كراوس) فيما بعد بـ [المخبر التجريبي حتى نهاية العالم] انما كان يصف



اريك هيكل

بيئة تكشفت فيها أعراض مصير (عهد) على نحو أكثر حدة من ألمانيا ، ولم يكن صدفة أن بدأ علم التحليل النفسي الفرويدي نشأته هنا ، ان (الفن الجديد) الفييناوي المستلهم من تأثيرات قادمة من (باريس) و (ميونيخ) و (انكلترا) – النزعة الجمالية الانكليزية والفن الخطي المروع (لأوبري بيروسلي) على نحو خاص كان له تأثيرا محفزا أكبر هنا عن أي فنان آخر – يمكن ترجمته في أعلى نقاءه كتمجيد للتطور التقليدي ، وكرمز مرجعي للانهيار المقترب يعلن فن غوستاف كليمت (١٨٦٢ – ١٩١٨) عن كلا الاحتمالين وكأن تأثيره على الفنانين الآخرين في هذا التوافق عظيما .

لا شك بأن رائد التطور الفييناوي هو المصور (أوسكار كوكوشكا) الذي ولد عام (١٨٨٦) ، وبدأ في عام (١٩٠٤) دراساته في مدرسة فيينا للفنون والحرف والتي قدمت لطلابها – على خلاف أكاديمية الفنون الابداعية الزامية الوعي – تدريبا معاصرا على نحو متعمد وتحولت بذلك الى محط أنظار الطليعة .

سرعان ما اعلن (كوكوشكا) بوضوح بان ما يرمي اليه يتجاوز (الفن الجديد) ويتجه نحو (التعبيرية) وحتى في رسوماته القديمة ، يظهر اسلوبا شخصيا يختلف ببنيته الخطية الصلبة ، اختلافا بينا عن اسلوب (كليمت) الوصفي في الرسم ، وتعتبر الصور الشخصية التي رسمها (كوكوشكا) لنفسه ، بالنسبة لفترة سبرت الشرط الروحي للانسان ، بدقة علمية ايجابية صورا شخصية ، ملائمة على نحو حازم ، حتى هنا فهو اقل اهتماما بالنسب الخارجية قدر اهتمامه (بهوية الفنان) في التحليل الذي لا يعرف الرحمة ، وبفرشاة وقلم ، يتخذان وظائف المبضع الذي لا يعرف الرحمة أيضا ، تحل الرؤية الفنية محل التاثير البصري وتعلن عن نفسها بالايماءة التعبيرية المحمومة للخط ، ولذلك فان الرسم بالنسبة (لكوكوشكا) و (شيلي) ليس شيئا خارجيا بل يحمل في الحقيقة حتى بالنسبة للتصوير الزخم النفسي للصورة. ويوضح هنا ايضا الاختلاف البارز عن التعبيرية الالمانية ، فطريقة الرسم الساخرة عند (نولده) والفظة نسبيا والايماءة المسرحية ، والمحاكاة بالتقليد الحركي الساخر على سبيل المثال قد تم بلوغها كلية تقريبا بقوة لون ليست ملائمة لهذا الغرض ، وينطبق هذا على غالبية التعبيريين الآخرين ، الذين تندر في اعمالهم الصور الشخصية المؤثرة نفسيا او المقنعة ، انها علاقة التعبيريين الخاصة باللون ، التي حملت في البدء تاثيرات نفسية اكثر حدة ، رغم ان اهتمامهم بالشكل الاكثر روعة ، من حيث البيئة في فنونهم (الغرافيكية) قد قادهم نحو عدد من رسوم الصور الشخصية المؤثرة الى ابعد حد .

ونقع هنا على قطع الاواصر مع التراث ، وتعبير

ذاتي مبالغ فيه ، واستحواذ مباشر على التجربة ، من خلال مضمون مباشر ايضا ، وتدمير النماذج المحتذاة الشكلية كل ذلك قد تم تنفيذه باتقان وعنف ، وبالتالي باضطراب اكثر في التأثير لان مادة الموضوع هنا هي (الانسان) .

يبدو منطقيا أن يأتي (هيروارت فالون) بالفنان النمساوي الى برلين وأن يطلب منه أن ينتج رسومات توصيحية لصحيفته (العاصفة) ، التي يرمز اسمها بالذات الى الطاقة المستقلة ، ان حقيقة ان الفنان سرعان ما شعر بأنه في وطنه في هذا المناخ الفكري المختمر ، وسرعان ما اصبح جزءا لا ينفصم عن الوسط التعبيري لمدينة (برلين) يؤكد التشابه في الفكر وفي الشعور الذي يسمو فوق الحدود القومية .

ضم الممثلون النمساويون الى (الحركة الاخيرة في التصوير) كما دعيت في كلمة التصوير الخاصة ، بمعرض (سوندر بوند) عام (١٩١٢) في كولون ، كلا من (كوكوشكا) الذي عرض ست لوحات ، وايجون شيلي (١٨٩٠ - ١٩١٨) والذي بهر الناس بثلاث أعمال اشترك بها ، ولقد خضع فنه للتأثيرات التي خضع لها رفيقه في الوطن .

وربما كان (شيلي) الذي بلغ السادسة عشرة من العمر قد رأى معرض (فان كوغ) في صالة (نيلتكه) ، التي عرضت خمس واربعين لوحة زيتية رسمها الفنان الهولندي وسحرت (كوكوشكا) بعمق جعله يرسم الصورة الشخصية الشيرة للأب (هيرش) ، والتي كانت بداية لمجموعة من الصور الشخصية التحليلية ، قد تم التنويه عنها سابقا ، ان الاحدى عشرة صورة زيتية (لفان غوغ) التي عرضت في معرض الفن الدولي في فيينا عام (١٩٠٩) تركت بالتأكيد ، انطباعا مستديما على الطالب الشاب (شيلي) ، الذي كان قد ابتدا لتوه دراساته في أكاديمية الفنون الجميلة في فيينا ، ولكن التأثير الذي مارسه (كليمت) عليه منذ كان اقوى من تأثير (كوكوشكا) ، وكان لقاءه مع معلمه هو الذي وجهه باتجاه التعبيرية .

لقد حدث التقدم المفاجيء حوالي عام (١٩١٠) ، وكان معلما من معالم استقلال التعبير الذاتي عند (شيلي) أن لوحاته بقيت ملتزمة دائما بالموقف الفكري لفيينا و (بالانفعال) على نحو خاص للدرجة التي باستطاعة (ج. شميدت) أن يعرف فنه بأنه (التحويل التعبيري لفن الانفعال) ، بالاضافة الى التلقائية التعبيرية المعتادة والى المباشرة المقرونة بمبالغة ذاتية لا تعرف المساومة ، أظهر (شيلي) ميولا (واقعية) ، في دافعه المتشددة نحو (الواقعية) الاكثر حدة التي أعلنت عن نفسها في سمات غرافيكية مشابهة لتلك السمات التي عند (كوكوشكا) ، يقف الشكل الانسان في أعمال كلا الفنانين في مركز اللوحة : الجسد يعتصره الضغط الروحي والتوترات الداخلية ، والوجه يفصح عن كثافة مروعة تعززها الايماءة ، لقد لعبت رمزية الفن الجديد الفييناوي دورا حاسما في ذلك ، ولا يمكن في (فيينا) رسم خط فاصل واضح فعلا بينها ، وبين (التعبيرية) الامر الذي يوضح التنوع في التعبيرات التي نلحظها في عمل تعبيري .

بعد أن القينا نظرة على نقاط الاتفاق ونقاط الخلاف الاساسية ما بين فن كلا البلدين يستطيع ان نلخص مساهمة النمسا في المشهد التعبيري بأنها مساهمة بالعنصر النفسي القليل الوضوح في أماكن أخرى لأن التوترات الحاذقة للون لم تدخل في وعي الجيل الالماني الشاب الا في موعد زمني متأخر .

فن الحفر التعبيري

في الوقت الذي سيطر فيه التصوير على عمل (الوحشيين الفرنسيين) ، خلف التعبيريون الالمان ، ما وراءهم على العموم (حفرا) واسعا في المنظور وهاما بالتأكيد ، وهناك بعض الفنانين التعبيريين ، الذين نتذكرهم على الغالب بسبب أعمالهم المحفورة ، كالفنانة (كاتي كالفيتز) و (أرنست بارلاخ) ، رغم عمله النحتي العظيم ، وكذلك (ولتر غراماتي) الذي توفي شابا ، (كفرتز بلييل) العضو المؤسس لـ (الجسر) ، ثم الفنان الشاب (ماكس كاوس) ، وأعضاء (جماعة ١٩) (كريستوف فولاند) و (برنارد) و (كريسمسان) .

حتى الفنان (ماكس بيكمان) فكانت أعماله الحفرية في مرحلة من المراحل تفوق اعماله الزيتية بجدتها في التعبير ، ودقتها في الحالة النفسية .

لقد نظر (الفنانون) الى فن الحفر على الخشب - الوسيط الفني الذي مر بعصره الذهبي في المانيا في القرن السادس عشر - باعتباره الرمز الحقيقي للفنون الغرافيكية التعبيرية ، فقد كان الوسيط الاكثر ملاءمة من أي وسيط فني آخر منذ عام (١٨٩٠) الى مثل هذا النوع من التطوير الخلاق مثلما خضع له فن الحفر على الخشب ، ولم يمتلك أي وسيط آخر مثل هذه القوة المكفهرة ومثل هذه التعبيرانية والذي لم يفقد أيا منها حتى اليوم . كان فن الحفر على الخشب يلعب دورا رائدا في أعمال فناني (الجسر) الشباب ، لقد كان الفكرة الاساسية لفن الحقبة الباكرة رغم أنه كان لا يزال يتخذ شكلا خاصا للتوزيع للسطوح البيضاء والسوداء ، كالذي في التصوير الزيتي والذي يكرر الخط الزخرفي للفن الجديد (آرت نوفو) أي في تماوج الخطوط . المحددة للأشكال ، أما أعمال (مونش) فلم تكن عند هذه النقطة معروفة بعد .

لقد تم تحويل شكل الطبيعة ، وعلى نحو تجريبي الى تكوين أبيض وأسود من السطوح ، ولم يكن ممكنا بلورة لغة (الحفر على الخشب) الفريدة والتي نصفها (بالتعبيرية) قبل أن يكون بامكان الطلاب الشباب أن يطرحوا جانبا السيطرة التقليدية للخط الذي عرفوه في دراستهم للاعمال الحفرية الالمانية وإن يتخلوا عما في الخط المحدد الخارجي للأشكال من جمال خط الكتابة اليدوية .

ومن الآن فصاعدا عزم الفنانون على الا يطلبوا من (مادة الخشب) أكثر مما هي قادرة طبيعيا على أن تعطي ، فبالكاد أن يكون هناك خطا أو مجموعة خطية بل بدلا من ذلك سطوحا محفورة وخطوطا محددة مكسرة ، والتي تشبه تاريخيا ـ أكثر ما تشبه الرسائل المكتوبة في القرن الخامس عشر ، وبطاقة الفنانين ، والتي يشكل صراع الفنان الحرفي مع المادة وتشكيلها في هذين الشكلين القاعدة للشكل المحفور ، يتقابل الآن الابيض والاسود بتباين حاد خلوا من القيم التدرجية للون ، ويتم ترجمة شكل النموذج الانساني المرسوم بدون أي إيهام بالجسم أو بالظل أو بالفراغ بل من خلال وجوده الملموس كموضوع داخل بنية سطح تجريدية ، فهو لم يعد نسخا عن الواقع بل خلقا جديدا له .

وما كان يحاوله فنانو القرن الخامس عشر وهو تنقية خشونة للخط المحدد للاشكال ، أصبح الآن فضيلة مأثورة ، وظل التقسيم والتنفيذ كما في السابق بيد واحدة ، وفي الواقع يطبع فنان القرن العشرين عمله هو بالذات ليتأكد من أن طباعته للعمل تحمل سمته الشخصية ، إن الابتعاد عن السطوح المستعرضة بخطوط خشونتها القاسية ، والتي يصعب حفر مجموعة خطوط دقيقة عليها ، يتطلب القطع على طول الجذع للحصول على سطح يمكن استغلاله كوسيط اضافي وتمتلك مادة الخشب التي يحفر عليها الفنان عمله فحاجة شاقة وقوة همجية وقد لاحظ (كيرشنر) على نحو مناسب بأن الفنانين الشباب قد شعروا بمقاومة المادة ليس كعائق بل كمساعدة ، وأصبح أسلوب العمل وسيطا لاسلوب ولتعبير أيضا .

ولم يكن باستطاعة أي وسيط آخر ان يخلق مثل هذا القدر من التوتر ما بين الابيض والاسود أو ما بين لونين أساسيين آخرين أو يسمح بمثل هذا القدر من التركيز على العناصر الجوهرية الاساسية وهو وسيط ذو شعبية مقبولة وغريزي قائم بفجاجته .. وسرعان ما ادرك الفنانون في الاثناء التي كانوا فيها يحاولون حفر خطوطا دقيقة ، لأن يكون بدائيا في أكثر الطرق بساطة ..

أما فيما يخص الحركة حول (الفارس الازرق) فقد كان هناك على أية حال اختلافا ، بالرغم من أن الحفر على الخشب كان يحمل بعض الاهمية لفرانز مارك و (كاميندونغ) ، فان قد أستعمل دائما تزيينة أكبر ولم يستعمل أبدا بتلك القوة والفظاظة التي افترضها الشمال .

ومن الطبيعي تحت هذا النوع من الارتباك أن يقع حتى التصوير الزيتي في بعض الاحيان تحت سحر الحفر على الخشب ، وقد بدأت الالوان تدفع طريقها نحو السطح وبدء بتطويقها بخطوط محددة ثقيلة سوداء ولم يتردد (التعبيريون) باستعمال اللون كوسيلة من وسائل البناء أو في زيادة المضمون الداخلي لعمل حفري .

تشكل سنوات (برلين) لحركة (الجسر) سنوات تمجيد فن الحفر على الخشب التعبيري وبواسطته تعززت صلات الفنان بالساحة الادبية المعاصرة في عاصمة الرايخ حتما ، ومثالنا على ذلك عمل لشميدت روتلوف وهو عبارة عن قروية لبرنامج New pathetisch الذي ابتدعه (النادي الجديد) حيث كان يجتمع عام (١٩٠٩) أهم الشعراء التعبيريين (كجورج هيم) و (جاكوب فان هوديس) و (ارنست بلاس) و (كورت هيلر) . ولم ينشر (هيردورت فالدن) صورة (كوكوشكا) الشخصية المنفذة بتقنية الحفر على الحجر فقط ، بل واعمال حفر أخرى لاعضاء (الجسر) انتج (جورج تابرت) العنوان المنفذ بتقنية الحفر لصحيفة (فيمزت اكسيسون) عام ١٩١٤ . وارفق (كيرشنر) كتاب (لالفرد دبلن) بعمل توضيحي حفري ، ان المواضيع التي جرى التعامل معها في التصوير ظهرت أيضا في العمل الحفري ، ان الغنى في عمل حفري واحد أو في سلسلة من الاعمال تسم الذروة العليا التي وصل اليها فن الحفر الذي لم يصل اليها منذ قرون طويلة ، وعلى مستوى النوع والاهمية يقف الحفر الى جانب التصوير الزيتي جنبا الى جنب حتى باستطاعة المرء القول بأنه فن الحفر في بعض الازمنة قد بز التصوير الزيتي بما في سطحه من ايحائية وكذلك بقدرته على التعبير عن السمات النفسية التي كان يجري التعبير عنها سابقا بواسطة اللون .

ان ننظر الى الحفر على الخشب ليس كتقنية جمالية فقط (وهو اشيء لم يتجاهله فنانو (الجسر) على الاطلاق) بل وكتعبير لاستغراق متساوق مع الاحداث الآتية الاهمية سندرك دوره الخاص الذي لعبه في ساحة الفن في (برلين) فقد استعاد هناك مرة اخرى وظيفته التاريخية السابقة كملصق أو كنشرة او ككراس سياسي ، رغم انه الآن في المقام الاول بين ايدي فنانين شباب كانوا مفعمين بالنشاط السياسي . لقد جذبت صحيفة (الفعل) انظار العديد من



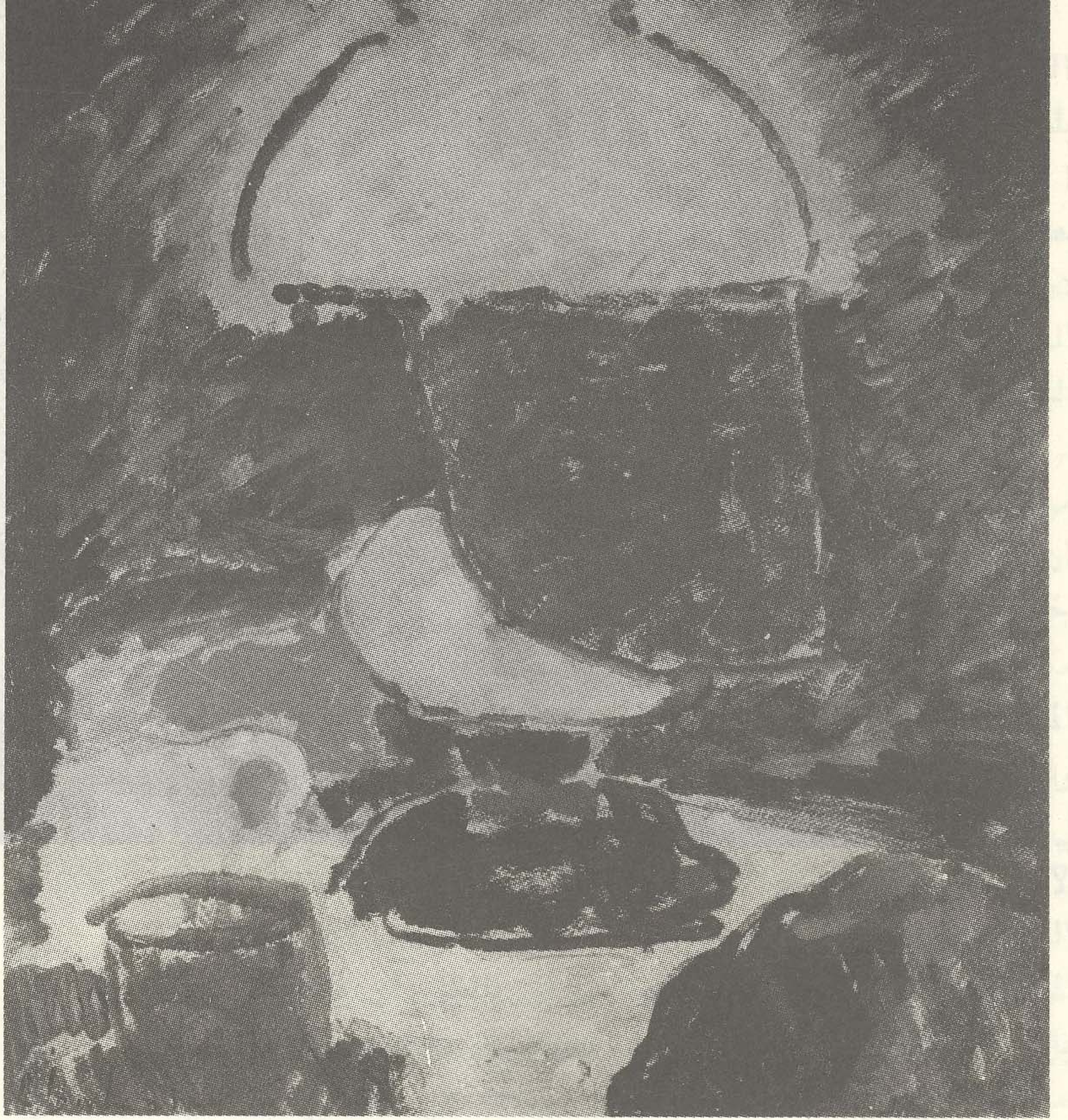
كارل شميت روتلوف

الفنانين الشباب الذين كانوا يستعملون الحفر على الخشب كسلاح في خضم اهتياج الحرب العالمية الاولى كان (كونراد فيلدكسمولر) و (سيزار كلاين) و (لودفيغ ميدنر) و (موريس ميلزر) و (فيلهم موغنر) و (جورج تابرت) و (هاينريش ريشتر) جميعهم ينتجون ، في ذلك الوقت ، عددا من الاعمال الحفرية ، بمواضيع فائقة الاهمية ، بالنسبة للاحداث الجارية،والتي تنقل الينا الى جانب العاطفة الشخصية العميقة ، الناجمة عن الاحداث رغبة الفنان في المشاركة الفعالة في الصراع القائم . وحقيقة ان فناني الجسر بعد عودتهم من الحرب قد ابقوا بانفسهم بعيدا عن الحلقة او انهم ساهموا مساهمة نصف قلبية ، يمكن أن يعزى الى عصر النزاع في تلك الفترة ، وعاد بعضهم في فترات لامعة للظهور في حلقة (جماعة كشرين) آملا على هذا النحو بالتأثير على شكل الحقبة الزمنية لما بعد الحرب . وكما ، كنا قد نوهنا في السابق ، فان تلك الجمعية لنقاد المجتمع التعبيريين ، قد قامت على احساسهم بالرسالة ، الذي فرضوه على انفسهم ، ولم يكن باستطاعة سيل جارف من الاعمال الطباعية في ذلك الوقت أن يطلق العنان للثورات . ونستطيع أن نقر لهؤلاء الفنانين ، بتوقعهم اليائس للحاجة القصوى لبداية جديدة ، وأن نطري جهودهم للقيادة فى مرحلة بدون هدف . ولكن لم تكن قواهم كافية ، والتعبيرية التي تعثرت على صخور الواقع ، وكان قد مضى عليها زمنا طويلا ، فحل الرثاء محل العاطفة والشكوكية محل الاحتراس ، وتمازجت التعليقات الصادقة بالتعليقات المزيفة .

ومع نهاية التعبيرية فقد فن الحفر على الخشب دوره الرائد وبصرف النظر عن ازدهاره الموجز الذي حققه عام (١٩٤٥) فانه لم يستعين هذا الازدهار على الاطلاق .

على الرغم من سيادة فن (الحفر على الخشب) فان الحفر على المعدن والحجر لعبا أيضا دورا أساسيا في التعبيرية ، كان الحجر الذي يعتمد اعتمادا كليا على خط الرسام سواء بالفرشاة أم بالقلم أو بالحوار على الحجر ، وسواء أطبع باللون، أم بالابيض والاسود، فقد وصل الى ذروة تطوره في أعمال فناني (الجسر) حوالي العام (١٩٠٧) ، وكان بامكان ساحة الفن في برلين بمطبوعاتها العديدة انتهاز فرصة الاستفادة من الاستنساخ الوفير الذي يمكن الحصول عليه بواسطة الحفر على الحجر .

وظهرت المطبوعات الحفرية الملونة عموما كمرادف للاعمال المائية ، وتحتفظ تكوينات (نولده) الصغيرة الملونة ، بكل نضارة ضربات فرشاته ، كما في ذلك الوقت وهو (أميل نولده) الذي كان منكبا على هذه القيمة بالذات .



الكسي فون جولانسكي

ان الحفر (الخطي) و (الحفر المتأثر بالتصوير الزيتي) موجودان جنبا الى جنب في عمله ، ان الميل الذي شاع بين التعبيريين بعدم ازالة الشوائب في القطعة ، أو صقلها بل تركها في العمل المنجز لتزيد من حيوية السطح وللتأكيد على الشخصي في الاسلوب ، قد ظهر في مرحلة مبكرة من أعمال (نولده) ، وكذلك في أعمال (الحفر على الخشب) حيث تلعب الاشياء المتروكة في الساحات البيضاء .. دورا بقائيا في العمل: في عام (١٩١٠) ومع مجموعاته المعروفة جدا (خليج هامبورغ) ، والتي كتب الفنان حول ابداعها في سيرته الذاتية ، يكون قد حقق نوعية دالة على براعة فنان معلم يتجه (نولده) في أعمال الحفر على المعدن نحو واع نحو جو من الفراغ ، ونحو ايهام به ، وتلتقط ذلك أعمال الحفر على الخشب حتى أن الخط الحساس المرسوم يصبح خطا مثيرا بذاته ، الى جانب كونه يزيد من التركيز على المساحات الداكنة ، تنقل هذه الاعمال الحفرية المحفورة على المعدن بعمق ، والمطبوعة بأسود كامل على أرضية (ماء قوي) (أكواتانت) ، أو موضوعه بتباين مع خطوط (الرأس الحادة) محفورة بحدة تنقل للمشاهد تأثيرا يظهر ذلك في رؤوسه الشهيرة وصوره الشخصية ومناظره ، اما (أوتو ميللر) فقد عرض اعماله الليتوغرافية الثروة الكاملة لتجربة مصور . لقد احتلت مناظره الطبيعية الرعوية ومواضيعه الشهيرة عن الحفر المنزلة العليا ذاتها التي احتلها اعماله الزيتية . استعملت (كاتي كالفيز) و (الفرد كوبان) الليتوغراف للترجمة المباشرة للرسومات المنفذة بالحوار أو بقلم الرصاص الى اعمال مطبوعة . أما بالنسبة (لبارلاخ) فان (الحجر) يأتي بالدرجة الثانية في الاهمية بعد الحفر على الخشب ، وحقق (كوكوشكا) دخوله الى ساحة الفن في برلين بأعمال (حفر حجر) لا عمل (هيكيل) ولا عمل (كوكوشكا) هي اعمال مقنعة بدون مشاهد الشوارع العديدة والمناظر الطبيعية الحيوية ، أو اللوحات المسرحية والتي تحتل فيها أعمال الحفر الملونة والابيض والاسود قيمة موازية .

اذا كان (حفر الحجر) قريبا من التصوير بسبب ما له من طابع خاص ، فان هذا الامر يصدقه جزئيا فقط على (فن الحفر التعبيري) ، يمتلك الحفر على الحجر ، مقارنا بالحفر على الخشب – قدرة اكبر في درجات سلم قيمة اللون وعلى الخصوص بين أيدي أحد اسياده العظماء تصويريا ، بكل مافي الكلمة من معنى ، وقف (نولده) في فترة من الفترات وحيدا بين زملاءه (التعبيريين) في مثل هذا الطراز من التكوين ، وفقط (كريشنر – في عام ١٩٢٠) ، أنتج أعمالا حفرية على المعدن تهدف في تقاربها التدريجي من الطبيعة ، نحو (تدرجية لونية) مشابهة وامتلاء تصويري يمكن تعزيزها اضافيا باللون الطباعي ، والتي تحقق كمالا

حقيقيا في التباين مابين الخط العميق المحفور على المعدن وبين مساحة سطح معالج بحرية وطلاقة .

اما بقية الفنانين فقد نزعوا نحو استقلال الطاقة الموجودة في الوسيط (الغرافيكي) بتقطيعات حادة الزوايا للشكل ، وخطوط مستدقة حادة ، نلاحظ عند هذه النقطة تأثير التكعيبية الفرنسية والتي استغلها الالمان كما نعرف بمصطلحات الشكل ، وقد ساعدت مع ذلك (اريك هيكيل) ليحقق مناظرا طبيعية جلية كالبلور ذات جمال هادئ ، بينما حاول (شميدت روتلوف) القساوة والحدة الاكثر تطرفا للشكل ، وذلك باختزاله أعماله الحفرية على المعدن الى مجموعة من الخطوط المكررة .

وتعتبر اعمال (فيننفر) المحفورة على المعدن بشخصيتها المتميزة ، وبنقاءها الغرافيكي ، من بين أعظم الاعمال التي أنتجت في الاعوام اللاحقة لعام (١٩١٠) جمالا ، ليس (فينينفر) الرسام الذي الذي يعبرا عن نفسه فقط في هذه الرسوم ، بل هناك ذلك البحث عن الوضوح في البناء الشكلي للتكوين ، الذي يميز أعماله عن بقية الاعمال ، وفي النتيجة علينا أن نشير الى (ماكس بيكمان) أيضا التي وجدت واقعية القاسية ... صرامة موازية في (الحفر على المعدن) و (أوتو ديكس) ، أيضا الذي عاد من الحرب مضطرب الرؤى من أهوالها ، وهكذا فقد كان (فن الحفر) في سنواته الذهبية القادمة قد ألمع في ذلك الحين الى مشاكل سنوات العشرينات .

نهاية التعبيرية

وصلت التعبيرية الى ذروتها ، والى نتائجها النهائية معا في (برلين) وليس بعد فترة طويلة من وصولها ذروة أوجها كانت الساحة الفنية في برلين قد أصيبت بالارهاق ، فقد غادر (كاندينسكي) باتجاه (الاتحاد السوفياتي) مرورا بالسويد ، واعتزل (جاولنسكي) ليخلو الى نفسه في (سويسرا) ، وكان (أوغست ماك) قد قتل عام ١٩١٤ و (فرانز ماك) عام (١٩١٦) .

ومن الطبيعي أن احداث المرحلة لم تمر على نحو غير ملحوظ في كلا المركزين ففي استعادتنا للاحداث الماضية ، وفي التأمل فيها ، نستطيع أن نرى بأن (تعبيرية) الجيل الاول قد أصبحت في نهاية الحقبة الثانية مختلفة جدا عن النزعات التعبيرية لورثتها ، الذين كانوا يترعرعون أثناءها ، ومهما كانت مسألة الفارق في العمر مسألة طفيفة ، ومع ذلك فقد وضعت موضع الاعتبار على نحو يتجاوز الوضع الطبيعي ، فاحساسهم بالاتجاه الفني اعتمد كلية على كونهم ينتمون الى جيل الجيشان الاوربي حرالي عام (١٩٠٥) ، أم ينتمون الى جيل اللاحق .

لقد احدثت الحرب تحولا عند الجميع سواء من كان في ساحة القتال أم الذي أمضى السنوات الحاسمة في المنزل ، لقد انزلت وحشية وقائع الحرب ... العاطفة التعبيرية الى منزلة الصيغة الجمالية ، وركزت الانتباه على الهوة الفاصلة مابين فترة ما قبل (١٩١٤) ، والفترة التي جاءت بعدها . ولم تتعرض الانجازات التي تحققت في الفن الى الخطر ، ولكن مسألة الاتجاه الذي سيحمله المستقبل قد أصبح بالنسبة للتعبيري والذي ينتمي الى (الجيل الاول) على الخصوص مسالة تاتي في المرتبة العليا .

وتظهر الاعمال التي انتجت أثناء الحرب على نحو كاف من الوضوح بدايات التوجه الجديد ، وكان الفن يتطلع نحو سبيل للخلاص من الرعب المحيط بكل الاتجاهات وكان في الوقت ذاته منفتحا لتلقي اي امكانية لعملية من عمليات التفاهة .

ان صور (كيرشنر) هي مثال جيد على ذلك ، فقد تدمرت صحته وارتكزت السنوات عديدة على جرف الانهيار ، وتصف صوره الشخصية القلقلة ، التي تعود الى بداية الحرب ، الوضع على نحو اكثر حيوية مما تستطيه الكلمات لقد بحث عن الشفاء وعثر عليه في المناظر الجميلة غير المشوهة للجبال السويسرية ، والتي لم يغادرها مرة ثانية ، لقد حول (هيكيل) لوحاته واعماله الحفرية الى التماس الخوف والانسانية ، ان عودته للمواضيع الدينية ورغبته التي عبر عنها في هذه الاعمال ، عن اعادة بعث الرموز القديمة لكي تساعد الناس ان يتقلبوا على الدمار والياس ، كل ذلك كان علامة على هذا التحول في الموقف وكما يشهد على ذلك الاعمال الغرافيكية لاعوام (١٩١٥ - ١٩١٩) التي واجهت الاستحقاق تحمل هذه الاعمال نقدا مرا للحرب ايضا ، وما نجم عنها في وقت كان يصعب فيه التعبير عنه علينا ، يظهر عمل (بارلاخ) الليتوغرافي ، الهام المسيح مع المقوي ، امام مقبرة لا نهاية لحدودها ، انه يعمل ببلاغة كبلاغة عمل (شميدت روتلوف) الشهير (ترنيمة المسيح) والتي يظهر فيها عام (١٩١٨) كدمغة (قابيل) على جبين المسيح ان اكثر اعمال (روتلوف) الزيتية والحفرية شهرة ومواضيع (هيكيل) الدينية هي بيانات مغامرة في زمن من الجنون .

كانت ردود الفعل ازاء الحرب لا تزال مهمة اساسا بالموضوع القديم الا وهو تهديد الانسان ومواجهته مع العالم الخارجي ، ومع نهاية الحرب وبعد أن عانى الجيل **التعبيري الاول بوتقة التجربة الشخصية مع نهاية الحرب لم يعد يشعر بانه جاهزا يخضع فنه للمطالب السياسية للعهد ، لم تكن كل المواضيع مواضيعا سياسية ، اسهمت افكار التعبيرية بين الثورية بالطبع في التغيير**

العام للوضع النفسي للقرن بل في الحقيقة اسهمت بانتاجه ومع ذلك فان صراعهم ، ضد تفوق النزعة الجملية للبلاط والمجتمع البرجوازي لم يعد يتضمن فعلا سياسيا للاراده أكثر من تفضيلهم المناطق الحواشي المظلمة ، لحياة العاصمة الذي يصدر عن وعي اجتماعي مهتم بحقوق المضطهدين ، ولا تفيض هذا تقصابالتعاطف مع مصيرالآخرين ولا تبلد كليا لشعورهم بمشاكلهم ، بل يوضح فعلا الاهتمام الخاص الذي اولاه فن الجيل هذا للحياة المعاصرة رغم انهم كانوا معارضين لها بشدة .

لم يشعر الجيل الاكثر شبابا بقناعة ذاتها التي شعر بها اسلافه في وصف التجربة الذاتية ولم يكن راضيا عن دور الفن كما كان قد رآه لقد كان رد الفعل عندهم هو الولع بالقتال كانت لا تزال الحدة الوحشية لعدوانهم قائمة على الرغبة في التعبير والتي لم تعد تلعب فيها التعبيرية (الكلاسيكية) أي دور كان ، لقد أملى العصر مثل هذا الفن : [اذا كان على وجهة النظر المفرطة للعاطفة والجماعات والافرادالوثيقة الصلة بهم ان تلج تشوش العهد وفوضى النزعات المتباعدة ، عليهم في هذه الحال أن يصرخوا بصوت اعلى من أي شخص آخر حتى أكثر الاتجاهات حدة للجيل الاول تبدو صامتة أمام هذا الاحتجاج المتقد] ملأت التخيلات الرؤيوية التنبوية صدورهم ووضعوا مفهوم (الفن) ذاته موضع سؤال [الصورة هي اشرعة عريضة اضافية على الموقع الاخير للروح ، أخرج من المعارض الى الشوارع ! مع برقيات فكرية مطبوعةككتب بالملايين] هذا ما طالب به (فينكس شتاينر) باتقان عام (١٩١٨) حتى الوسائل التعبيرية للتكوين المترسخة سابقا لم يكن باستطاعتها أن تستوعب مثل هذه القوة الدافعة ، لقد استوقفهم مبدأ التزامن المستقبلي الذين التقوا به في المعرض الاول للفنانين الحديثين الايطاليين كمعبر مناسب تماما لتنمية حافزهم للتعبير ، ان تضمين مرور الزمن بتصميم تصويري تكعيبي مشوه اي التزامن التصويري للاحداث الجارية في أزمنة مختلفة تضاعف من ابعاد الحدث وتمنحه خاصية مأساوية عالية ، رمزت المدينة اللانسانية المضطربة العديمة الوجه في عيونهم للحاجة التي تم الاقرار بها من جديد وهي استعمال الفن (كسلاح أخلاقي) من نوع رفيع في الاثناء التي يجري بها فك اساره من الاربطة السابقة ، وشيء آخر شبيهينطبق على مواضيع المناظر الطبيعية ، مناظر طبيعية رؤيته ، ومن الواضح أن فنا من هذا النوع قد سعى نحو المواضيع ذات العلاقة بالاحداث الجارية ، وغير قواعدها عندما تتغير الظروف ، فمن يفتقد أي تطور حقيقي ، وكونه فنا مهتما بالمواضيع الجارية فقط ، يغادر الساحة في زمن مفعم بالقلق ، لقد اصبحت التعبيرية .. كنزعة فنية وكوجهة نظر فردية .. لا علاقة لها بالموضوعرغم ان هذا لا يعني أنها جميعا قد وهنت ، ان السمة في افق التفكير الذي قدمته تلك الحجج ليس أقله زيادتها الانتاج الغرافيكي ، جعل (التعبيرية) رمزا لجمهورية فيار الحديثة الولادة ، وبالتالي محققة انجازا لم يكن بامكان الجيل الاول للحقبة الامبراطورية تحقيقه ، شيء شبيه بهذا الحدث في الاتحادالسوفياتي الذي لم تسم بداياته الثورية المواضيع الاشتراكية بل وسمتها بالمواضيع البنوية .

ومما يثير السخرية هوان انهيار التعبيرية كظاهرة فنية قادتهعلى الحياة والنمو قد توافق مع بداية اقرار الجمهور لها : بدات المتاحف وبدأ طلاب العلم ببناء شهرتها أماالفنانونالذين رجعوامن الحرب فقد تحولوا بين ليلة وضحاها الى ممثلين للفن الالماني .

جماعات فنية جديدة تشكلت وحتى هذه الجماعات التي تشكلت عام (١٩٢٠) فقد تشكلت تحت الوية التعبيرية واتصفت أصول الباوهاوس بالسيطرة (النزعات التعبيرية) وما الرسم التوضيحي المحفور على الخشب (كاتدرائية الاشتراكية) لفيننفر علامة ظاهرة عن ذلك .

أما جماعة (انفصال عام ١٩١٩) الذي تم التنويه عنها سابقا فقد تشكلت من فنانين مصوريين مثل (بيتر أوغست بوكستيفل) و (أتو ديكس) و (لازار سيغال) و (كونراد فيلكس مولر) وآخرين غيرهم .

أما في الشمال فقد تجمع ممثلو التعبيرية المتأخرة حول بالارشي وحول (برنارد هوتغر) و (كارل غانشمان) في (دارمستاد) ، وحول (ف . م يانسن) و (هايزيش نوين) في الراين ، اما (برلين) فقد انتجت جمعيتين اثنتين أكثر أهمية . (المجلس العامل للفن) تحت قيادة (والتر غروبيوس) (الذينجده فيما بعد في الباوهاوس) والذي انضم اليه ايضا (سيزار كلايين) و (هيكيل) ، (فنينغر) و (ميدنر) و (بشستاين) (شميدت روتلوف) ، جماعة (تشرين الثاني) التي أهدافها وتماثل أعضاؤها مع أهداف أعضاء المجلس العامل ، العنصر الوليد الجديد هو مطلب فن للجماهير ومطلب (المزيج الاكثر حميمية (من الفن والشعب) .

لقد بدأ ممكنا بزوغ حركة طليعية جديدة من الحركة التعبيرية في فترة ظهرت للرائي بأنها حادة في بياناتها ، وغنية في تنوعها ، ولئن هذا الانطباع هو انطباع مضلل فالشخصيات الاكثر اهمية كانت قد وضعت لنفسها أهدافا أخرى أما الفنانون الضعفاء فلم يكن باستطاعتهم العثور على شكل ملائم لتجسيد مادة الموضوعالتي الحواعلى متابعتها،فحتى(كاتدرائية)





فرانس مارك

فيننفر بقيت رمزا لايتوبيا تعبيرية رغم كونهابارزة كعمل فني وكظاهرة بايمان في فترة انشقاقات متصاعدة ثم أصبحت التعبيرية في النهاية صيغة جاهزة وباعثا ثوريا لقصيدة خطابية .

لم يتأثر رواد التعبيرية السابقون بهذا الوضع الا تأثيرا مشابها لقد اصبحوا كلاسيكيين وانتشر تأثير اكتفاء ذاتي ينتظر في نهاية الامر اتجاها جديدا على ايدي ورثاهم .

لقد أصبح واضحا في ذلك انه بالرغم من التفاتاتهم الثورية وبالرغم من انجازاتهم الرافدة فانهم لم يخطو خطوة واحدة خارج اطار التاريخ كما اراد فنهم ، في بعض الاحيان ، ان يجعل الناس يعتقدون ، لقد كانوا مجددين ومكملين اتخذوا مكانهم في تطور الفن الالماني خلال مجرى القرون ، ولذا فان عودتهم التي لا يمكن نكرانها للطبيعة والتي حدثت عام (١٩٢٠) لا تمثل انقطاعا بل نتيجة منطقية ، (اميل نولده) هو الاستثناء الوحيد فقد استمر متابعا طريقه لا ينحرف عنه ولا يمنعه شيء عن مواصلته ، انه التعبيري الوحيد المثابر حقا .

وبتحولها الذي حدث عام ١٩٢٠ كانت تمثيل التعبيرية ببساطة لوصية الزمن موجهه له تجاه آخر والذي كانت عن التعبيري اعادة لوقائع الحياة قد اومضت به .

لقد انضم اليها فنانون كانوا قد ابتداء كفناني (العاطفة المفرطة) في طريقهم الخاص بعد عام (١٩١٠) والذين استمدوا الهامهم من مصادر قريبة ، الذين كانوا فناني مثل عليا ايضا كا نعليهم ان يمروا عبر تحرر كامل من الوهم ، في حقائقيه النقد الاجتماعي للقرن العشرين ، وفي التحديد الجديد للواقع ، وجدوا حقلا شرعيا للحاجات التقليدية ، ان هذا التحول من التعبيرية الى (الواقعية التعبيرية) فقد تجسدت أعظم تجسيد في أعمال (جورج أبروز) و (وتوديكس) وفنان آخر كان في مركز الحقائقية التعبيرية في نهاية الحرب العظمى هو (ماكس بيكمان) (١٨٨٤ - ١٩٦٠) ، لقد اعادت الحرب توجهه من اسلوب انطلق للبحث عن تحديد جديد للواقع ، الامر الذي كان يبدو ممكنا من خلال (التعبيرية) ، ولكن سرعان ما يتحقق بانه قد رحب واختبر وسيطا من التشويه الشعري ، كان غير قادر على نقل قسوة ومرارة الواقع الذي عاناه هو شخصيا وليس بالامكان اعادة انتاج الواقع ، بل يجب خلقه ، لذلك هاجم هذا الفنان العالم كفنان واقعي باقصى مما عنده من قسوة ، مستمدا منه رموزا لفقدان (الامل) و (الرعب) ، (الدمار) يتخفى الخازن للطبيعة يرى للعادي وللعثور على قاعدة صحيحةله ، يصبح ذلك مهمة الحقبةالجديدة ، الحقبة الاولى لمرحلة ما بعد التعبيرية .

فنانون تعبيريون

٣

ولف ديتروب
ترجمة : أبية حمزاوي

اميل نولدة

هو (أميل هانسن) الذي اتخذ في اسم البلدة التي ولد فيها اسما له .

في عام (١٩٠٦) دعي نولدة للانضمام الى جماعة (الجسر) ، في الفترة التي تعرف فيها على (كارل ارنست أوستهوس) مؤسس متحف فولفانغ في (هامبورغ) عقد صداقة حميمة مع (غوستاف شيفلر) قاضي العدل في المدينة الذي كان على علاقة وثيقة بل من (مونش) واعضاء جماعة (الجسر) والذي قام فيما بعد بجمع وتصنيف اعمال كل من مونش (وكيرشنر) و (نولده) .

وافق انفصاليو برالين عام ١٩٠٦ على عرض لوحة نولده (يوم الحصاد) التي رسمها عام (١٩٠٤) ، ومنذ ذلك التاريخ بدأ الفنان يصبح معروفا وكان له من العمر تسع وثلاثون عاما .

و (أميل نولدة) هو ابن مزارع ، ولد عام (١٨٦٧) في نولده في القسم الغربي من شمال (شلسويغ) وترعرع في مزرعة امتلكها آباؤه وأجداده لتسعة أجيال متعاقبة في منزل ريفي منعزل واسع يطل على البحر مواجها تقلباته في كل الفصول ومعرضا مراقبيه للاحساس بقوة الطبيعة الدائمة ، وكان لهذا الاقتراب من الطبيعة تأثيره الكبير والواضح على اعمال نولده بحيث انه جدد اسلوبها ومكننا من تفسير الجزء الاعظم منها ، حيث نجد الاشكال الطبيعية المتحولة بسهولة الى أرواح وشياطين شرسة .

أما التأثير الثاني القوي على شخصية الفنان وعلى مجمل تطوره فهو انتماؤه لمذهب (العصمة) الذي تربى عليه والتزم به طوال حياته ، ولقد كتب (نولده) مرة لصديقه فردريك فر : [عندما كنت طفلا ولي من العمر ثماني أو عشر سنوات عاهدت الله بأنني عندما اكبر ساكتب له ترتيلة لكتاب الصلوات . ولكني لم انفذ القسم ابدا ، وحيث انني صورت عددا كبيرا من اللوحات منها اكثر من ثلاثين لوحة ذات موضوع ديني فاني لاتساءل ما اذا كانت هذه اللوحات تقوم مقام القسم هذا] .

ولهذا نجد بأن (نولده) يأسف لان أيا من لوحاته لم يعلق في كنيسة ولانه لم يحصل ابدا على منصب ديني .

عندما ادرك (نولده) بأنه لن يكون مزارعا عمل في مصنع للاثاث في فلنزبرغ عام (١٨٨٤) في الحفر على الخشب ، وفي عام (١٨٨٨) توجه الى (كارلسروهة) حيث عمل في حفر (الاثاث) وبدأ يحضر دروسا في مدرسة الفنون والحرف ، وعام (١٨٩٠) انتقل الى برلين ليعمل في تصميم الرسومات لصنع (اثاث) كما قام بالعديد من الرسومات لبعض المتاحف وتأثر بشكل خاص بالفني المصري والاشوري وبدأ عامل الانقطاع عن الفن المعاصر .



الكسي فون جولانسكي

بدأ في عام ١٨٩٢ ـ ١٨٩٨ بتعليم تصميم التزيين في متحف (جيوريه) وهناك اكتشف فن (التصوير المعاصر) في اعمال كل من (بوكلين) و (فردناند هودلر) ، وتأثر بتصاوير الطبيعة الحيوية والاستعارية عند (بوكلين) .

بدأ (نولده) في البحث عن تجربة مكثفة ومركزة مع الطبيعة بمسيرات جليلة طويلة ، وقام بتسلق خط مرات عديدة ولقد تركت طبيعة (سويسر) انطباعات داخلية خاصة عليه ، فصور قمم الجبال كرؤوس بشرية ، عن مجموعة من البطاقات ، لاقت نجاحا تجاريا كبيرا ، حتى انها مكنته من الاستقلال عن عمله والتوقف عن التعليم وأخذ (نولده) طريقه الخاص كرسام ، وتوجه نولده الى ميونيخ راغبا في الانخراط مع جماعة (ستاك) واملا بلقاء كل من (كاندنسكي) وكلي الا انه لم ينجح في ذلك ، وبدل ذلك دخل مدرسة (فر) وذهب الى استوديو (ادولف هولزل) حيث جرب هناك الاسلوب الغنائي الشاعري في رسم الطبيعة وتبع ذلك تسعة اشهر امضاها في باريس عام (١٨٩٩) في صيف عام (١٩٠٠) عاد (نولده) الى وطنه وامضى السنين التي تلت في (كوبنهاغن) وعدة مناطق اخرى في (الدانمارك) و (شلسويغ) كما امضى فترة قصيرة في برلين الى أن استقر في جزيرة (آلسن) عام (١٩٠٢) وهناك كتب : **« لدى رؤى لا حصر لها في هذه الفترة حيثما أنظر الى الطبيعة أمامي احية السماء ـ الغيوم الاحجار وبين اغصان الاشجار وفي كل مكان تتحرك مخلوقات تولد الحياة في جمودها وتناديني نزعاتي وتوقظني لارسم كل شيء »** .

واتبع (نولده) هذا الطريق في سن صغيرة حيث



فاسيلي كاندينسكي

تتحول صرخات الحيوانات الى الوان ، وككل التعبيريين ، كان (نولده) قد تعرف على أعمال (مونش) و (غوغان) و (فان غوخ) جيدا ، وعندما بدأ في عام (١٩٠٤) باتباع اسلوبهم باستعمال الالوان الساطعة ، وضربات الفرشاة المباغتة ، وكانت الاثارة والنشوة التي تسيطر عليه حين يعمل بين اصوات الطبيعة وصبورها تصل الى ذروتها في التعبير وضع الوانه كثيفة بالفرشاة وبأصابعه ووصفت تلك الاعمال بأنها دراماتيكية أو بالانطباعية في ذروتها ، ولقد اثرت (عاصفة اللون) في لوحاتهم بأعضاء جماعة (الجسر) تأثيرا قويا .

وكان (نولده) سعيدا بقبول دعوتهم للانضمام الى الجماعة ، فقد كان للخروج من عزلته ، والدخول في دائرة من العلاقات تشمله مع غيره من الفنانين الذين يشاركونه أهدافه ، وبقى (نولده) عضوا مع جماعة (الجسر) مدة سنة ونصف ، شارك خلالها في معرض عام (١٩٠٦) وعام (١٩٠٧) كما علم الفنانين الشباب أسلوبه في حفر المعدن ، والذي وصفه كما يلي :

[لم يستعمل احد قط تلك الطريقة ، بمثل هذا التعامل قبلا في التعامل مع الاحماض والمعادن ، بعد الرسم على صفيحة نحاسية ، وترك مناطق منها دون رسم أضعها في مغطس حمضي ، والنتيجة مذهلة حتى بالنسبة لي ، كانت لوحة مليئة بالتوشيحات الدقيقة].

أن أهم مكسب حصل عليه (نولده) من جراء انضمامه الى جماعة (الجسر) هو انه تعلم طرقهم في (الحفر على الخشب والحجر) ولكنه كان يؤمن بنفس الوقت ، بأن أصدقاءه الشبان يكتسبون الكثير منه ، ولم يكن مستعدا لتقبل النقد منهم ، علاوة على ذلك اتهم نولده جماعة (الجسر) بالفشل في كسب تأييد كلا الفنانين الشباب ، وفي عام (١٩٠٩) حاول (نولده) أن يشكل مجموعة جديدة وكان يأمل ان يضم اليها كل من (كريستيان رولف) و (بير روي) و (مونش) و (ماتيس) و (بيكمان) و (روتلوف) ولكن المشروع لم يكن ناجحا ، وكذلك كانت محاولته في قيادة مجموعة (الجسر) الجديدة في برلين عام (١٩١١) هدفها الى تجميع كافة الفنانين التقدميين الشباب سوية تحت



فرانس مارك

رأيته .

رسم (نولده) صورا شخصية ، ومناظر طبيعية ، ومشاهد في حدائق وبساتين ، وبدأ يميل أكثر وأكثر نحو نشر الالوان فوق المساحة المرسومة كالسجاد ، باحثا عن بساطة أكبر ، وكثافة في التعبير ، ولكنه على الرغم من انه استعمل لغه (الانطباعيين) الا انه زاد من تأكيده على هدفه وهو : « فهم ما يكمن في داخل الاشياء ، واعادة تشكيل الطبيعة ، بصهرها في فكر الانسان وروحه » .

تناول (نولده) رسم الوجوه مجددا عام (١٩٠٨) بعد ان كان قد أهمل ذلك منذ رفضه لاسلوب الانطباعية في عام (١٩٠٣) ، وفي لوحة مثل (المانس في السوق) نجد الالوان الساطعة تتجمع سوية في مناطق واسعة من اللوحة معطية صدى يبعدها عن التحديد ويكمن التأثير في (الرسم) الذي يؤكد على الضخامة والفظاظة لدرجة أنه يقترب من ان يكون كاريكاتورية ، ان هذا النوع من المعالجة لمواضيعه اظهر تقاربا في نوعية العمل مع ما كان ينتجه أعضاء جماعة (الجسر) في نفس تلك الفترة .

في عام (١٩٠٩) وكان (نولده) قد شفي حديثا من مرض حاد ، سيطر عليه الحنين للقيام بعمل يضع فيه خبراته الدينية ، والروحية التي مر بها مؤخرا ، بروح تأملية عالية ، أول تصاويره الدينية كانت (العشاء الاخير) الذي قام من الذاكرة ومن رؤاه الخاصة ، وصلت الاشكال في هذه اللوحة الى اكثر درجات البساطة ، واصبح التعبير في الرؤية ، يأتي من تفاعلات اللون والضوء ، تبعتها لوحة (السخرية من المسيح) و (عيد العنصرة) و (صلب المسيح) وفي السنة التي تلت تناول نولده مواضيع من العهد القديم مثل (الرقص وحل العمل الذهبي) والوجد الذي تلقاه في تلك الرقصة يأتي الينا من خيال الفنان حرا ، وبألوان مسيطرة ، بثنياتها ما بين الازرق والاصفر بينما حدود الاشكال غير مرسومة تحددها حواف مناطق اللون ..

[ان اي من التصاوير التي رسمها سواء في هذه الفترة او الفترة التي سبقت ، والتي تخضع للخيال الحر ، لها نموذج وفكرة مسبقة في ذهني ، لقد كان من السهل علي أن اتخيل عملا بادق تفاصيله وعادة كانت تهيئاتي أجمل بكثير مما كنت ارسمه ، اصبحت ناسخا للفكرة ولهذا حاولت أن أتجنب التفكير مسبقا كل ما احتجته هو فكرة مبهمة في نطاق اشعاع الالوان ومن هنا انطلق عملي وتطور وفق انسجامه وتناغمه الخاص به] .

امضى (نولده) معظم اشهر الصيف يرسم في (آلسن) بينما احتاج للراحة خلال اشهر الشتاء ، يستعيد قوته وعلى الرغم من ذلك فانه لم يهمل حياة المدينة بمشاكلها وروعتها ، في صيف عام (١٩١٠) عمل في مرفأ (هامبورغ) وانطلق في نشاطاته ، وصخبه ، بحرية ، وسجل كل هذا في رسوم (حفر على الخشب) ولوحات رسمها بالفرشاة والحبر الصيني ، وكان



هنريش كومبيدونخ

لرسومه تلك ضجيجها وصخبها ، الدخان والحياة تنبعث منها انما دون الكثير من الشمس فيها ».

أما الاعمال التي تناولت المطاعم والحانات الليلية والمقاهي فهي مبنية على مشاهدات ورسومات قام بها (نولده) في شتاء عام (١٩١٠ – ١٩١١) وهي بمثابة تسجيل مقارن للحياة الليلية للمدينة ، ذلك الموضوع الذي شغل بال الفنان كثيرا فيما بعد ، لقد اراد أن يقدم وصفا لهذا الوجه السيء مستندا على التفصيلات والملحقات المادية ، وكانت تلك صفة ميزت تلك المجموعة التي رسمها في تلك الفترة لما رسمه من قبل .

في السنوات التي تلت سيطرق على رسومه المواضيع الدينية مثل التساعية (حياة المسيح) (١٩١١ – ١٩١٢) ولكي يعبر عن أحاسيس أساسية جرد (نولده) اشكاله الى عناصرها البسيطة ، وركز على اللون في (مساحات كبيرة) وكانت تلك التصاوير الدينية هي التي قادته الى آخر التناقضات ، وكان رفض (انفصاليي برلين) للوحته (عيد العنصرة) سببا في مهاجمته لهم في عام (١٩١٠) ودخوله معهم في نزاع طويل وخروجه منه بتأسيس جماعة (الانفصاليين الجدد) .

في عام (١٩١٢) قام متحف (هالي) بشراء لوحة نولده (العشاء الاخير) ولكن هذا ادى الى اعتراضات عنيفة من قبل مدراء المتاحف الاخرى ، وعلى الرغم من أن متحف (الفولكوانغ) في (هاغن) عرض لوحته (حياة المسيح) الا ان مشروع عرض عمله التساعي في معرض (بروكسل) الدولي عام (١٩١٢) فشل ، بسبب معارضة الكنيسة له ، وكانت النتيجة ان ازداد (نولده) عزلة وانسحابا ومنذ عام (١٩١٣) اصبح نولده غير مهيأ للمساهمة في أي معرض .

اصبح لفن الشعوب البدائية دلالة عظيمة عند

(نولده) ابتداء من عام (١٩١١ ـ ١٩١٢) ولقد أثار الموضوع اهتمامه منذ أن كان (درسدن) ولكنه الآن فقط بدأ بتناوله كتعبير عن أحاسيس جوهرية واساسية ، ولقد بدأ العمل بتأليف كتاب (التعبير الفني عن الشعوب البدائية) وكتب في مقدمته ب (الاصالة المطلقة الكثافة ، التعابير الفجة للقوة والحياة بابسط اشكالها هي التي يمكن ان تعطينا المتعة في تلك الاعمال البدائية) التعبير الحقيقي والاصيل للانفعالات الانسانية الاساسية ، وكان هدف نولده الذي سعى اليه ، في عام (١٩١٣) دعي الفنان للانضمام الى بعثة المكتب الملكي للمستعمرات للتوجه الى مستعمرات المانية في المحيط الهادي ، وعاد منها بعد اعلان الحرب عام (١٩١٤) .

بعدها تناول نولده مجددا مواضيع الطبيعة المألوفة لديه مثل الضوء والبحر التي كان يمثلها دوما كطاقة أولية بديئة كما في لوحتـه (الشمس الاستوائية) ١٩١٤ ، من جهة اخرى كان الفنان مأخوذا بالمواجهة مع (الطبيعة البشرية) والوجود الانساني ، وسعى الى تسجيل كافة انفعالاته بعدد لا يحصى من اللوحات المائية ، ثم عمل بعد ذلك وبشكل مكثف (بالحفر على الخشب) .

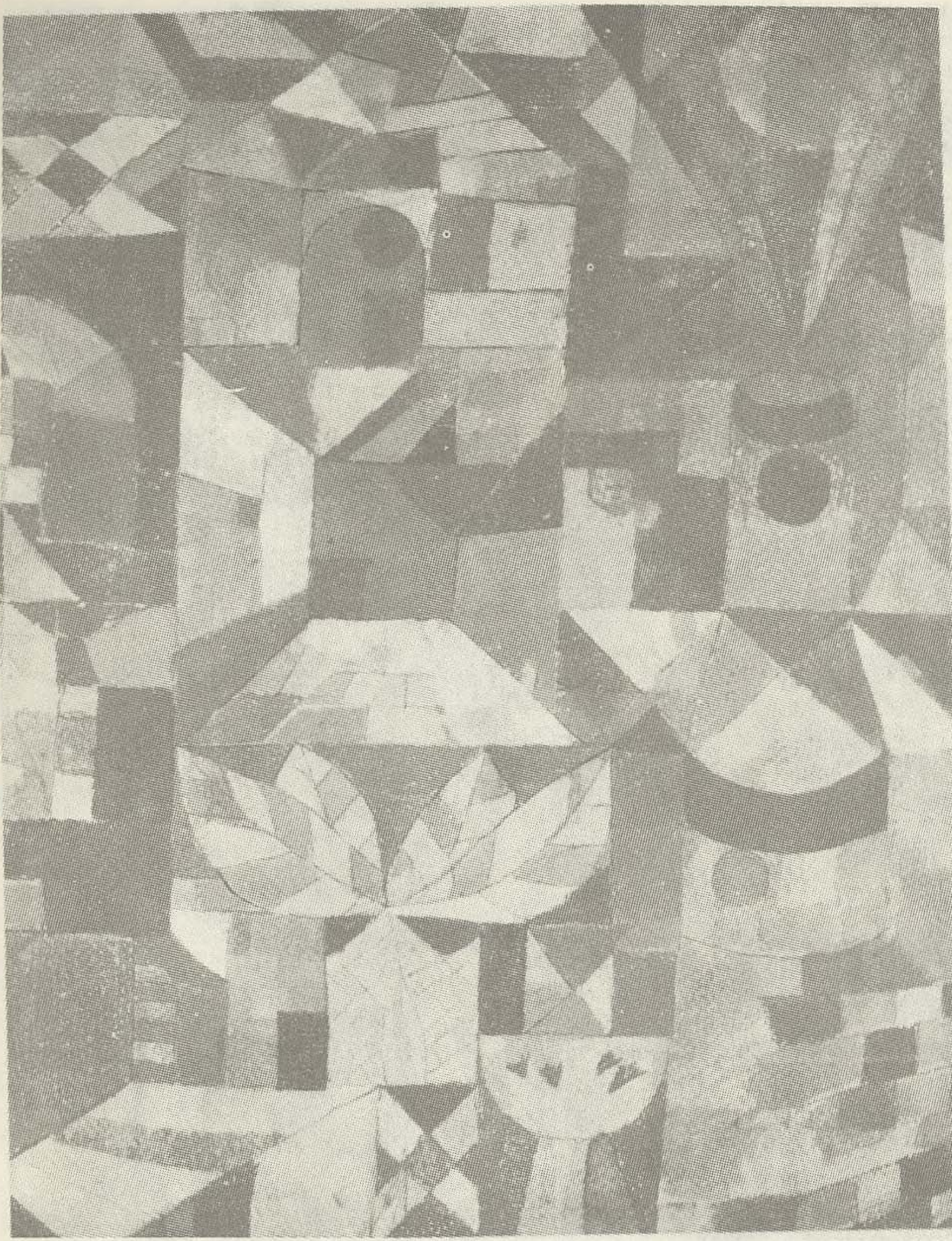
في عام (١٩١٦) رجع نولده الى بلده الام (شلسويغ) وكان له من العمر حوالي خمسون عاما ، وعاد للحياة الريفية البسيطة التي وجد فيها الراحة والامن ، مما سمح له أن يطور عمله من خلال منهج نظامي ، ذو موضوع محدد مشرب بالهدوء والسلام ، وتجنب الاحتكاك مع (الفن المعاصر) ولم يتم تقديم معرض كبير له قبل عام (١٩٢٧) بمناسبة عيدميلاده الستون حيث كتب (بول كلي) بالمناسبة :

[الفنانون التجريديون المتجهون بعيدا عن الواقع، وعن الارض او الهاربون منها ينسون احيانا وجود (نولده) ، ولكنني وفي ابعد تحليق لي والذي منه كنت اعثر على طريقي في العودة الى الارض ثانية لارتاح في قوى الجاذبية الارضية ، اعود لاجد (نولده) أكثر من ارضي ، انه الروح الحارسة لهذه الارض ، ما ان تزرع نفسك في مكان اخر حتى تدرك عمق صلة الاقربى التي تشدك الى اخوانك الذين اخترتهم] .

أرنست لودفيغ

كيرشنر

يعتبر (كيرشنر) أكثر أعضاء فريق (الجسر) اهمية وموهبة ، يمتلك العبقرية الجريئة والجنوح



بــول كـليـه

الدائم نحو التجريب ، اتصف بعدم الاستقرار وكان دائما يخوض تجارب واكتشافات جديدة .

تنسجم التعبيرية تماما مع طبيعة (كيرشنر) لدرجة انها فرضت عليه مواقفا ، شكلت فنه ، وحياته الخاصة ، عبر مجازفات لم تخل من الخطورة ، وكان (كيرشنر) دائما متفردا منعزلا متابعا أحلامه في التصوير .

كان شخصا شديد الجاذبية ، طويلا ونحيلا ، شعره قائم متموج وجهه رقيق ، ذو انف دقيق ، وبارز ، وفم ممتلىء حسن التكوين ، ولقد تمكنا من التعرف على شكله من الرسوم الذاتية التي كان يقوم بها في كافة مراحل حياته الفنية .

أخذ الناس (بكيرشنر) كرجل شاب ، بضحكته المرحة الصاخبة التي كانت تنشر العدوى فيمن حوله على الرغم من عدم الارتياح الذي كان يحدثه أحيانا لدى بعض زملائه .

كان مندفعا متهورا ، انفعاليا ، وعاطفيا ، ولكنه أيضا كان قليل الثقة بالاخرين من السهل جرح مشاعره وكان من النوع الذي لا يغفر الاساءة او الاستخفاف به اقترنت حساسيته العالية ، بولع شديد للعمل ،



ليونيل فينغر

وصل به الى حد الاستحواذ ، مما لم يسمح له أن يرتاح ولو للحظة ، كان دائم الحركة قلمه لا يتوقف حيثما كان ، في البيت ، في المقهى ، على شاطىء البحر أو حتى في دار السينما .

رسم بالقلم الرصاص بمهارة ، على صفحات عريضة من الورق المقوى ، وطور اسلوبا خاصا به في استعمال الالوان المائية ، وتعتبر رسوماته المطبوعة في الحفر على الخشب ، وفن الحفر عنده سواء من حيث الكمية او النوعية تعتبر (قمة تطور) هذه الفنون في القرن العشرين ، رسم ما يزيد على الالف لوحة ، ووجد دائما الوقت الكافي ، ليتولى أمر التزيين الداخلي للمنازل والكنائس .

كان مرسمه الخاص ، فوضى حقيقية ، خيالية ، زاهيا بالاقمشة الملونة ، المطبعة ، والمطرزة ، لوحاته معلقة على الجدران تعلو اثاثا محفورا باليد ، وتماثيل خشبية .

وقام (كيرشنر) برسوم عديدة لمختلف الكتب والمجلات كما ضمن مجلة (جورج هيم) رسما للشاعر

واذا بدا الشاعر (جورج هيم) لاصدقائه في برلين ، كتجسيدا للحداثة في الشعر (التعبيري) فان الشيء ذاته يمكن أن يقال عن (كيرشنر) في مجال فنون الرؤية (التصوير) .

لعل علاقة (كيرشنر) بالشاعر كانت أقوى علاقة اقامها قط مع انسان ولقد عبر عن حب بالغ له ، واحترام ، وتبجيل ، لاعماله على الرغم من انه لم يقابله أبدا ، كان لدى (كيرشنر) طريقة مذهلة في الدخول الى لب المسائل ، في التقاط النقطة المهمة والاساسية في موضوع ما ، وكان بالتالي يتعرف بسهولة ، ودون تردد أو ارتباك الى الموهبة الاصيلة ، الصادقة كما في اصدقائه (هيم) و (سترنهايم) و (الفريد دوبلين) .

قام برسم كل منهم في فترة (الحرب العالمية الاولى) كما رسم اخرين كالمهندس المعماري (فان دي فيلد) و (شيمز) رجل الفن الفرانكفورتي وعالم النفس (بنس واغنر) وعالم الاثار (بوتو غراف) ، وكان الرسم بالنسبة (لكيرشنر) اظهارا حقيقيا للاخر



لودفيغ ميدنر

زمنه كان واضحا في لوحاته ولقد استمر هذا الوضوح ليدهش ويؤثر في الاجيال القادمة .

بدأ كيرشنر دراسته في (المدرسة التقنية) في (درسدن) عام (١٩٠١) ثم توجه الى (ميونخ) ليمضي هناك فصلين دراسيين متتاليين في عامي (١٩٠٣ – ١٩٠٤)، وهناك حضر دروس (ولهلم فون دبيشيتز) و (هيرمان اوبرست) وتعرف على (الاسلوب الجديد) حين كان في أحسن أوضاعه ، كانت التعليمات والاتجاهات الحديثة انذاك في مجال الفن ، والحرفة في مدرسة (ميونيخ) ، تحمل في طياتها خلاصة منهج (الباوهاوس) من عدة نواح ، وعلى الرغم من أن العلاقة بين (كيرشنر) وبينهم ، لم يتح لها ان تتوطد لتكون شديدة العمق ، الا أن تأثيرهم عليه كان قويا ، واستمر أمدا طويلا ، وخاصة تأثير كتابات (اوبرست) التي كانت تبحث في دراسة الفن في القرن الجديد ، كان اوبرست يطالب (باعطاء تعبير ، معمقا ومكثفا للاشياء ، بدل الانطباع المعجل) ، والامساك بالفن من جذوره ، وكان يمثل ابسط احلام هذا الرجل ومطامحه وكان شعاره : (حياة شعرية مركزة) .

حضر (كيرشنر) معارض في ميونيخ كمعرض الصيف ، الذي ترك لديه شعورا بعدم الرضى ، بينما نما تعاطفه بشكل أقوى مع معارض فناني (ما بعد الانطباعية) البلجيك ، والفرنسيين ، في كانون الاول (١٩٠٣) وكان (كاندنسكي) هو الذي هيأ ، مع مجموعة من الفنانين ، لهذا المعرض الذي تضمن لوحات واعمال غرافيكية لكل من (سينياك) و (تولوز لوترك) و (فالوتون) و (فان) وفان غوغ وآخرين . واخرين .

يقول كيرشنر في رسالة وجهها الى (كورت فالنتين) [هل تعلم بأنني في عام ١٩٠٠ كانت لدي الفكرة الجريئة بتحديد الفن الالماني ؟ نعم كانت لدي تلك الفكرة ، واتتني للمرة الاولى في معرض اقيم في قاعة (ميونيخ) تركت اللوحات بنفسي اعمق الاثر ، بسبب فراغ محتواها ، وخلوه من ايةدلالة ، وبسبب سطحية التنفيذ وفقدان اهتمام الناس الكامل بالمعرض] .

في الداخل كنت ترك تلك القطع الشاحبة الخالية والدماء بينما في الخارج كانت الحياة حقيقية متدفقة تحت أشعة الشمس حيث الاثارة اليومية تضج ، لماذا لم يرسم فنانو جماعة (الانفصال) الهامين هذه الحياة بالدماء التي تجري في عروقهم ؟ لم يلاحظوها لم يتمكنوا من ذلك ، لانها تتحرك ، واذا ما نقلوها الى داخل مراسمهم فانها تتحول الى رسم جامد ، وليس الى حياة ، وشعرت بالحاح في داخلي (جرب



جورج غروز

ذلك بنفسك) وفعلت ، ولا زلت افعل ، قبل كل شيء كنت بحاجة الى ابتداع تكنيك للامساك بالاشياء اثناء حركتها ، وكانت تصاوير (رامبرانت) في (قاعة الحفر) في (ميونيخ) هي التي علمتني كيف يتم ذلك ، وبدأت أتدرب على التقاط الاشياء بسرعة ، وبضربات فجة حيثما كنت ، سائرا ، أو واقفا وفي البيت بدات ارسم من (الذاكرة) وهكذا تعلمت كيف امسك بالحركة ومن خلال نشوة ، وسرعة العمل عثرت على اشكال جديدة ، صورت كل شيء اراه ، واريد ان اظهره صورته بطريقة واضحة وجلية ، والى تلك الاشكال اضفت الوانا نقية نقاء اللون الذي تولده الشمس .

لفت انتباهي معرضا للانطباعيين الجدد ، وجدت الرسم ضعيفا ، ولكنني بدأت ادرس نظرية (اللون) القائمة على الرؤية ووصلت الى النتيجة المعاكسة تماما ، وهي بان الالوان غير المتنامة ، والالوان المتنامة بحد ذاتها ، يجب ان تولدها العين في خط يتماشى مع نظرية غوته . ان ذلك يجعل الصورة اكثر تلوينا .

ان (الحفر على الخشب) الذي تعلمته حين كان لي من العمر خمسة عشر عاما ، ساعدني في الوصول الى أشكال ابسط ، واكثر ثباتا ، مسلحا بكل هذه الاشياء عدت الى درسدن .

قدم (كيرشنر) امتحاناته النهائية في (المدرسة الفنية) عام (١٩٠٥) واصبح بعدها حرا في ان يكرس نفسه كلية الى عمله الفني بصحبة اصدقائه ، اخذ

مواضيعه من العالم الذي حوله : (مناظر من المدينة)، (مناظر طبيعية) ، رسوم شخصية له ولاصدقائه ، وفيما بعد توجه الى رسم مشاهد ن السيرك ، من قاعة موسيقية ولكن اولا وقبل كل شيء رسم الجسد الانساني العاري .

احدى اولى لوحاته الزيتية التي رسمها عام ١٩٠٦ (بحيرة في الحديقة) تبين بوضوح تأثير اتجاه ما (بعد الانطباعية) وفان غوغ عليه ، في المرحلة التي تلت عمله مع جماعة (الانفصاليين) بلغت الوانه الساطعة النقية التي تبناها لقناعته بضرورتها في اللوحة بلغت حدا عاليا من الانعتاق والقوة ، كان التحامه الصادق بسطح اللوحة ، وثنائية البعد فيها ، ظاهرة جديرة بالاهتمام ، وذلك بحد ذاته كان مبدأ التزمت به جماعة (الجسر) .

أبى (كيرشنر) الخضوع لاية (تأثيرات خارجية) لانها كانت تناقض نزوعه المتقد نحو الحرية ، ولكن وعلى الرغم من ذلك فان أعمال اصدقائه ، تمثلت فيه بسرعة مذهلة وانعكست ، هذه التأثيرات ، في لوحاته بشكل لا يخطىء ، وانما باسلوبه الخاص به .

وبدأ (كيرشنر) يعالج مشكلة الشكل بطريقة مدهشة ، وبدأ ايقاع ريشته الثابت يصبح اكثر قوة ابتداء من (١٩٠٧) واصبحت ضربات فرشاته ، أكثر طولا وامتدادا ، واكثر تلائما مع تنوعات الشكل ، وفي عام (١٩٠٨) أصبحت لوحاته مطلية بكثافة ضاجة بحيوية تكشف عن عمل متميز .

وسافر (كيرشنر) الى جزيرة (فيمارد) احدى جزر بحر البلطيق ، وكانت تلك اول مرة يتوجه فيها الى شاطىء البحر ، وكان الانطباع القوي الذي تركه البحر عليه واضحا في أعماله ، ولقد زود نفسه بفهم ذاتي وخاص عن الطبيعة .

ثم بدأ (كيرشنر) بعدها بتطوير فن الكاليغرافي (الكتابة) الخاص به ، والذي اطلق عليه اسم (هيروغليف) ويتلخص هذا الفن بكونه يمثل اشكالا طبيعية بطريقة مبسطة ثنائية البعد ، تفرض معناها الخاص الى الناظر اليها ، للوهلة الاولى كانت تبدو عبارة عن فوضى مضطربة من الخطوط تتحول تدريجيا الى رموز هندسية ، وتتبدى اهمية (كيرشنر) في الرسم (اخوة ثلاثة عند بحيرة مورتيزبوغ) وفي اللوحات الزيتية (الترامواي في درسدن) كلاهما من نتاج عام (١٩٠٩) ، ومن دلائل التقدم الذي احرزه الفنان خلال سنين ، قليلة ، ذلك التأكيد القوي على فن الحذف ، كان يسير في اتجاه البساطة ، ثنائية البعد ، الايجاز الواضح ، والسطوح النقية اللون ، كما تعرض أعمالا ليتوغرافية مثل (فنان روماني) (١٩١٠) بوضوح جلي تأكيده على العمودي والافقي .

بدأ (كيرشنر) يحفر على الخشب بتشجيع من هيكل ، حفر وجوها تذكر بالنحت الافريقي ، واكتسب الفنان طوال هذه الفترات الكثير من الخبرة التقنية ، وفي عام (١٩١٠) تعرف على (موللر) الذي علمه مزج الالوان بالبيض ، أو بالغراء مما مكنه من العمل السريع على مساحات أوسع ، كذلك جرب خلط المواد البترولية بالالوان الزيتية ، بحيث انه عندما كان يستعملها بسماكة كانت تجف بسرعة مشكلة لوحة بسطح خال من اللمعان .

وأصبح (كيرشنر) الان مجهزا بالوسائل اللازمة لانتاج اول أهم أعماله وفي لوحة مثل (امرأة نصف عارية ترتدي قبعة) في تلك اللوحة وصل اسلوبه الى مرتبة عالية .

عبر (كيرشنر) عن عصبيته المفاجئة في أعماله الكبيرة وفي شبه الجداريات عبر عن هذه العصبية باختيار ذكي ، لنظام ضيق التدرج في اللون ، اخذ الوانه مباشرة من الانبوب ، وليس من المزجة ، وبعض رسوماته بدت كما لو كانت حفرا ملونا بالالوان الزيتية ابتدع تلوينا ليس له سابقة في (تاريخ الفن) انسجم عنده الاحمر مع الازرق ، الاسود مع البنفسجي والاحمر ، والاحمر مع البني والازرق الكوبالتي ، اخضرين مختلفين مع الاصفر ، هذا الانسجام في الالوان هو احدث مما عند (نولده) ويحمل كثيرا من الدلالات الفنية ، وهو ليس اقل اصالة من (ماتيس) الذي يختلف عنه .

ان التنظيم الذكي ، والبسيط لالوان وظلال يكشف عن درجة عالية ، من التعامل الفني المقتصد دون ان يكون شحيحا .

وفي عام (١٩١١) توجه (كيرشنر) واصدقائه الى برلين ، كا ن كيرشنر متهيأ تماما من الناحية الفنية كنمر يتأهب للقفز ، ولم يكن يحتاج سوى الى الجلوس والبدء بالعمل ، كان اسلوبه في تلك الفترة يمثل تناغما فريدا بين ما هو نفسي وما هو مادي ، وكان احساسه الفني يتفاعل لديه بالحركة التي يلتقطها في ديناميكية تنفس (المدينة) التي كان تأثيرها عليه قويا ، ولقد كان (كيرشنر) أول فنان يعبر عن تجربة المدينة الكبيرة الحديثة بالتصوير والرسم ، ظهرت حساسيته المفرطة للشكل واللون ، وللتعبير في لوحات مثل (الفارس العاري) ١٩١٢ في هذه اللوحة يعبر (كيرشنر) عن اشكاله الطولانية ، وجزء حلبة (السيرك) التي ترك مركزها فارغا بقوة ، قبضة الفارس اليسرى ، تشكل محورا ، تنقذف الكتل خارجه ، بفعل القوة الطاردة المركزية ، وفي اللوحة ضربات فرشاة متوازية تجدد الشكل العام للوحة ، هذه الضربات ثابتة اللون كما لو كانت في عمل غرافيكي ملون ، تقوم بدور الناقل

الذي يجعل الشكل متحركا وحيا ، وهنا يستعمل (كيرشنر) اللون الاسود كلون ، وليس كخط محدد كما كان يفعل في (درسدن) ، بالاضافة الى ذلك فان استعمال الرمادي ، والاخضر ، والاحمر ، ونبرة من الزهر المكثف تجعل هدف (كيرشنر) في أن يعطي الاولوية للالوان القريبة من بعضها في (الطيف اللوني) واضحا وجليا كما لو انه يريد ان يعطي للوحته ضياء اقوى .

(شارع شونبرغ حديقة البلدية) عام ١٩١٣ ، تلتقط هذه اللوحة العظمة الموحشة لمنظر من المدينة ، تدرج السلم اللوني هنا يتطابق مع الرمادي الحريري والازرق والاخضر ، أما في (خمس نساء في الطريق) (١٣ ١) فهي ملونة بالاسود والاصفر والاخضر كطيور خيالية تتعرض لضياء اصطناعي .

ان التكوينات في اللوحة هي ذات امتداد طولاني ، ومساحة اللوحة مليئة حتى الحافة العليا ، المقدمة فيها ... والخلفية ، ترتبط سوية بعلاقة مشحونة بالتوتر .

ميكانيكية ترتيب الاشخاص في اللوحة مؤكد عليها بشكل متعمد ، الالوان والاشكال لتتشابك ، وتتجاذب ضمن بنية اللوحة كالريش ، علما بأن الخط في اللوحة يحافظ على أناقته وتحفظه، يبزغ شكل الاشخاص... منها متوحدا منعزلا عن الاطار العام والشكل الكلي لها.

في تكوينات مشابهة في (الحفر على الخشب) نساء في توتسدامر بلاتز تقف المرأتان فوق الرصيف عند تقاطع الطرق ، وتبدوان ظاهريا ، منقطعتان عما حولهما ، بينما هما مرتبطتان كلية بكل ما يحيط بهما. ترك (كيرشنر) في صيف تلك السنوات المدينة ،متوجها الى جزر (بحر البلطيق) حيث تسير الحياة رقيقة هادئة ، ونرى مجددا الانسان جزءا من المنظر الطبيعي، ويأخذون مكانتهم في النظام الكوني تماما كالنبات ، الاحجار ، والامواج ، والغيوم ..

وعندما أصبح (كيرشنر) في قمة نشاطاته وتطوره عزت حواسه متنبهة لالتقاط كل نوع من انواع التجربة، وكان يستجيب لاسط ارتعاشة تجري حوله ، وبدات التوترات الداخلية ... التي يمكن قراءتها في لوحاته ، تزداد قوة ووضوحا ، وبدأ (كيرشنر) يشعر باقتراب الازمة التي هزت كل (مونش) و (فان غوخ) بعمق ، وعندما اندلعت (الحرب العالمية الاولى) واصبح واضحا بانها ستحطم قيم العالم المألوف ، كان(كيرشنر) قد استنفذ قواه ، بعد أن عاش ثورة روحية ، وفكرية في داخله ، وبدا عاجزا عن الوقوف أمام الاحداث ، عندما تشابكت وتعقدت ، وحطم خوفه الشكل الانساني في أعماله ، ولكن كيرشنر قاوم يأسه ، مدركا بأنه لايزال يستطيع أن يخدم الانسانية من خلال حوافزه المبدعة التي لا تقهر ، كتب كيرشنر عام (١٩١٦) :

[ان أثقل عبء يرزح على كاهلي هو عبء الحرب، والسطحية المتزايدة في كل مكان تعطيني الانطباع الدائم بوجود مهرجان تافه حقير يحمل الجو نتائجه حيث كل شيء مقلوبا رأسا على عقب ، مفعما بالحماس ، والايمان ، باشرت علي ولكن كل ذلك كان هباء . العادية تمزق كل شيء في انقضاضها علينا ، تابعت محاولة الحصول على بعض النظام في افكاري ، وان اكون صورة عن العصر من ذلك التشويش ، والاضطراب ، ويبدو لي الآن ان هذا بحد ذاته ... كان ... واجبي .. الذي علي أن اقوم به .]

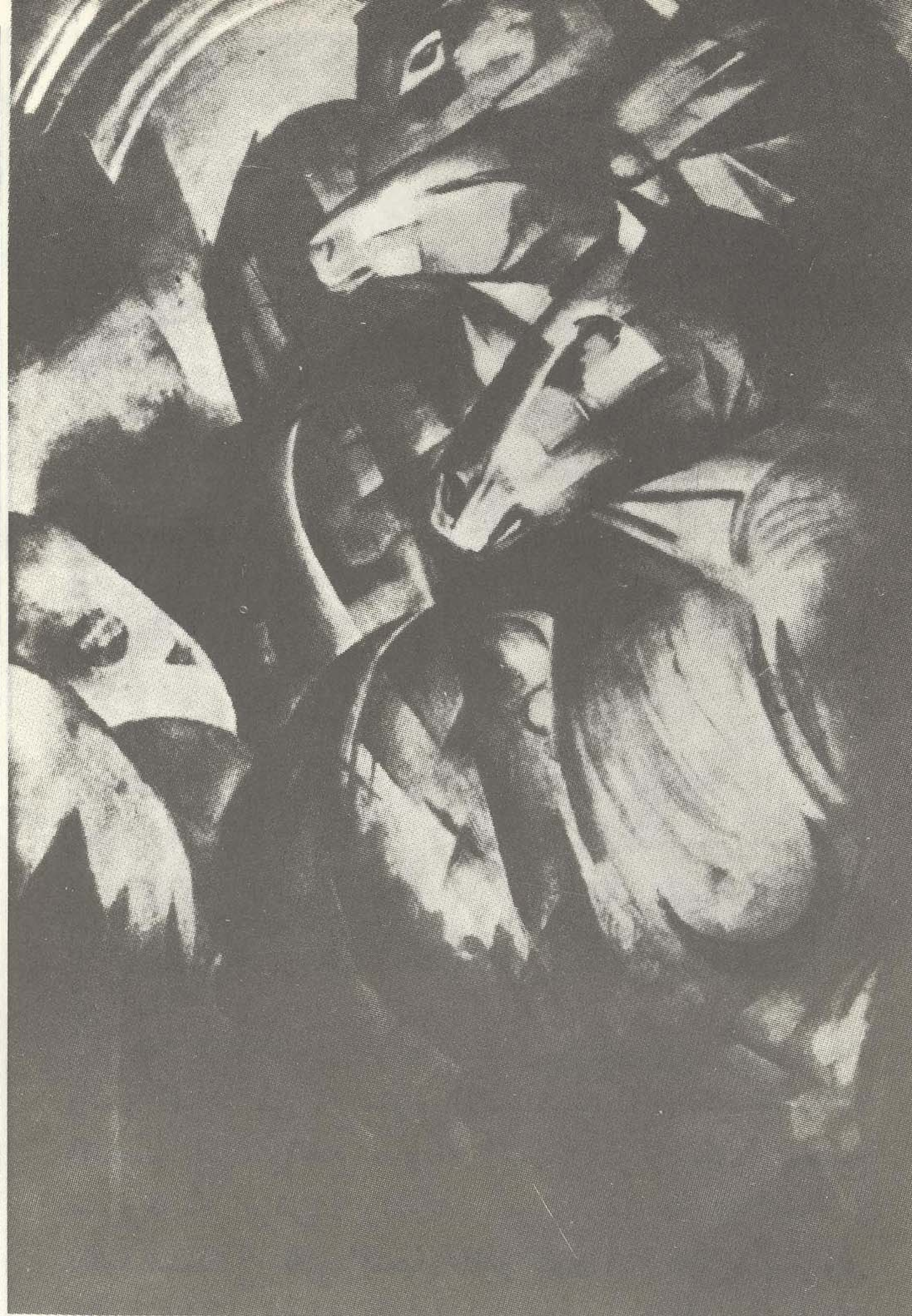
تصاحب الانهيار العقلي والنفسي الذي أصاب (كيرشنر) بتظاهرة فنية قام برسم نفسه (المحتسي) عام ١٩١٥ يكتب (رسمت في (برلين) بينما كانت خيمات المواكب العسكرية ، تمر تحت نافذتي ليلا ونهارا) .. وكان الرسم عبارة عن تخطيط كئيب رقيق ، وروحاني ، الالوان . كانت الازرق الباهت ، والبني الضارب الى الزهر ، وعلى مقدمة المعطف ، وعلى الارض كانت هناك خطوط من الاحمر الدموي ، بينما الاشكال تميزت بامتلائها ، وثقلها ، وبدت مثبتة غير متحركة قابضة للصدر .

في نفس العام انتج (كيرشنر) سلسلة من اعمال (الحفر على الخشب) كما رسم مجموعة من الرسوم الشخصية كشفت عن النفوس من اعماقها ، ومنها على سبيل المثال (حفر الخشب) الشهير الذي صنعه للودفيغ شيمز .

في عام ١٩١٧ نجح أصدقاء الفنان في احضاره الى (سويسرا) وكان بحالة خدر عقلي اثر الانتقال المفاجيء في جو المدينة الذي كان مركز ومحور اهتمامه وعمله، واستطاع (كيرشنر) أن ينجو من الجنون او الموت اللذين كان مهددا بهما ، وبدلا من الانهيار اكسبته التجربة خبرة جديدة واستعاد رغبته وتصميمه في التعبير عن طريق التصوير ، عما يجري ، وعاد بذلك الى الحياة تدريجيا ، وبدأ حلمه في أن يحقق عملا اصيلا ، حقيقيا ، وقويا ، بدأ يجد تحقيقا له بطريقة غريبة وغير متوقعة .

لم يكن ما رسمه في (سويسرا) مشاهدا من الطبيعة وانما تجربة خاصة خاصها مع جبروت وقوة الطبيعة .

كتب كيرشنر في كانون الثاني ١٩١٩ من منزله الريفي : [هذا الصباح رأيت منظرا رائعا للقمر ، القمر الاصفر مع غيوم وردية صغيرة ، والجبال .... كانت تشكل عمقا أزرقا صافيا ، في مثل تلك الحالات تأخذني الرغبة في الرسم ، ولكن الجو كان باردا حتى أن نافذتي كانت مجمدة رغم انني كنت قد تركت النار



فرانس مارك

موقدة طوال الليل .]

ولم يمض على هذا الحدث وقت طويل حين رسم كيرشنر لوحته : (ضوء القمر في ليل شتائي) .

في عام (١٩٢٢) عندما استعاد كيرشنر صحته كلية بدأ الارتياح والثبات في الشكل ، والشافية في اللون ، تظهر من جديد في لوحاته ، بالاضافة الى ذلك قام (كيرشنر) بتصميم رسومات للسجاد ، يقول عنها : [**ارى امكانية خلق نوع جديد من الرسم ضمن مساحات حرة ، ذلك هو الهدف الذي كنت دائما اسعى اليه ،] واكتسبت اعمال كيرشنر موضوعية ، لم يعرفها سابقا ، فتحت طرقا جديدة للمستقبل ..**

اوسكار كوكوشكا :

يصف كوكوشكا حياته في برلين : – [في ذلك الزمن (١٩١٠) عندما هاجرت الى (هوهنزو ليرنز) برلين حيث كانت صالة (سيجاليه) قد افتتحت لتوها ، ومع (هروارس والدن) اسست أول متجر الماني لبيع اعمال الفن المعاصر ، كنت اقوم بكافة اعمال المتجر ، التصوير ، الكتابة ، النقد المسرحي ، الاعلان ، تنظيم الشعر ، التوزيع ، كل هذه الاشياء كانت تدور في محور واحد ، الانسان لا يعيش بالخبز وحده ولكن لا احد يستطيع ان يملىء معدته بالكلمات ، كان لدي العديد من الفرص لاتعلم ، كنت ارسم مجموعة الصور التي منحها جماعة محبو الفن فيما بعد للمتاحف ، وكنت في حالات كثيرة ارسم بكثرة ، لدرجة انني لم اكن اتوصل لان اوقع اللوحة ، كان لدي الطموح الدائم لان ابيع لوحاتي ، خاصة وان الحصول على علبة الوان جديدة كان بمثابة مشكلة بالنسبة لي ، لطالما تقت الى تعلم السر ... كيف ابقى فنانا حرا ، دون أن أتضور جوعا ، أيام شتائية عديدة قضيتها اضغط انفي بشدة على زجاج نافذة ، (المقهى الروماني) حيث كان الاكاديميون يثيرون جدالا ما حول الفن ، وكنت اعرف عن الرسم والتصوير اكثر مما كانوا يعرفون ، ولكن لم يكن لدي المال ابدا .] .

تعرف (كوكوشكا) على (هروارس والدن) عن طريق المهندس المعماري النمساوي (ادولف لوس) عام (١٩١٠) وكان له عليه تأثير كبير ، في سن التاسعة عشر أي في عام (١٩٠٥) حصل الفنان على منحة دراسية في (مدرسة الفنون) في (فينا) ، على أن يتفرغ للتعليم والتدريس بعد انهاء دراسته ، وعلى الرغم من ان (كوكوشكا) كان يفضل التفرغ للدراسة والبحث العلمي في مجال الكيمياء قبل المنحة رغبة في عدم تفويت هذه الفرصة عليه .

كانت (مدرسة الفنون) وقتها تتجه نحو فن التزيين والديكور ، – [لا شيء سوى أوراق وأزهار وسوق نباتات تلتف كالتنين] ، كان رسم الوجه الانساني بمثابة محرم ، هناك تعلم (كوكوشكا) الرسم ، الحجر ، الخط وفنون أخرى ولكنه لم يتعلم فن التصوير والتلوين وفي هذا المجال كان عليه أن يجد طريقه الخاص به في التعلم الذاتي .

في عام (١٩٠٦) زار الفنان معرضا (لفان غوغ) ترك في نفسه أثرا عميقا ، ويبدو هذا واضحا في أول عمل له على اثر هذا المعرض وهو (طبيعة صامتة مع أنا ناس) .

أثار فن (الشرق الاقصى) اهتمام (كوكوشكا) أكثر من أي فن آخر وأعجب الفنان (بغوستاف كليمت) ، الوجه المسيطر في التصوير في (فيينا) ، واتبنى أسلوبه الخطي في الرسم ، والذي يركز على الاتجاه القوي للحركة ، دونما استعمال التظليل تماما كما في (الحفر) على الخشب عند اليابانيين .

[ما تعلمته منهم كان الدقة والوضوح ، الملاحظة السريعة للحركة ، يتمتع اليابانيون بأسرع عيون في

تاريخ التصوير كله ، كل حصان في تصاويرهم ، يقفز بشكل صحيح ، كل فراشة تقف وقفة صحيحة على أجنحتها ، كل قاطع خشب يؤرجح افاسه بشكل صحيح ، كل حركة للانسان والحيوان على السواء شكلت تماما كما ينبغي أن تكون .

الحركة ! ولكن الحركة توجد فقط في الفراغ ، في الفراغ الثلاثي البعد .] فضل كوكوشكا العمل مع الموديل الاكثر نحولا ، أطفال من السيرك شديدي النحالة : [لانك تستطيع أن ترى مفاصلهم ، أوتارهم وعضلاتهم بوضوح ولان تشكيل كل حركة عندهم يتكون بشكل أكثر تعبيرا] .

عام (١٩٠٧) انضم الفنان الى (مرسم فيينا) الذي أسسه (جوزيف هوفمان) عام (١٩٠٣) وأمضى هناك فترة عمل خلالها في تلوين المراوح وتجليد الكتب وبنشاطات مشابهة ، ولم يكتسب سوى امتيازا واحدا من انضمامه الى هذا المرسم وهو الفرصة لان يساهم في معرض جماعة (كونت شو) عام (١٩٠٨) ، وهو أهم معرض أقيم في (فيينا) قبل الحرب الاولى . هناك عرض رسوماته التي صممها للسجاد كما عرض كتابا للصور (الشباب الحالم) ، نشره (فينر وركستاف) ومهدى الى كليمت، ويبدو تأثير (الاسلوب الجديد) في كل هذا واضحا جدا .

رسم (كوكوشكا) كذلك رسما لنفسه، ولمسرحيته (قاتل ، أمل النساء) والتي مثلت لاول مرة على خشبة المسرح المكشوف التابع لجماعة (الكونت شو) في عام (١٩٠٩) وأثارت حينها غضبا واحتجاجا عظيمين .

وجماعة (كونت شو) هم الذين لفتوا نظر (ادولف لوس) الى كوكوشكا واهتم به ، ووعده ، بأن يؤمن له منحة وكفل له أن يحافظ على دخله بمستواه الحالي ، اذا ما ترك (مرسم فيينا) ، كذلك عرفه لوس على جماعة الحلقة الادبية التي محورها الشاعر (كارل كروس) وعلى (بيتر التنبرغ) ، ولقد رسم الفنان كلا منهما .

في عام ١٩٠٩ ترك كوكوشكا كلا من (مدرسة الفنون) و (مرسم فيينا) ولكن وبالرغم من كل الجهود ، التي بذلها أصدقاءه ليجدوا له عملا ، كان من المحال بالنسبة أن يؤمن عيشه ، ذهب الى سويسرا ورسم كلا من (فران لوس) ، وعالم البيولوجيا البروفسور (فوريل) ، ولكن أحدا منهما لم يرغب باقتناء الرسم ، رفضت عائلة (فوريل) شراء الصورة، لانها حسب رأيهم لم تكن تشبه أباهم ، وبعد مرور سنتين ، أصيب (فوريل) بشلل نصفي ، وبدا على أثره مشابها للصورة تماما ، في أعمال كتلك كان (كوكوشكا) يجعل الروح (عارية) وما يتجلى لم يكن دائما جميلا .

جعل (كوكوشكا) أعصاب شخصياته مرئية ، كما لو كانت تقبع خلف سطح البشرة مباشرة ، لانه كان هو نفسه دائما متألما ، بسبب مرض النورالجيلا (الم الاعصاب) ، وهكذا عكس في رسومه للأشخاص ، (عذابه الخاص) مما أعطاهم صبغة ذو طبيعة هلوسية .

أطلق (كوكوشكا) على لوحاته التي رسمها لنفسه اسم (البعد الرابع) مستندا على المقدرة الطبيعية الخلاقة في رؤية خفايا الذات بينما كانت الابعاد الثلاثة تأتي في اللوحة مما تراه العين .

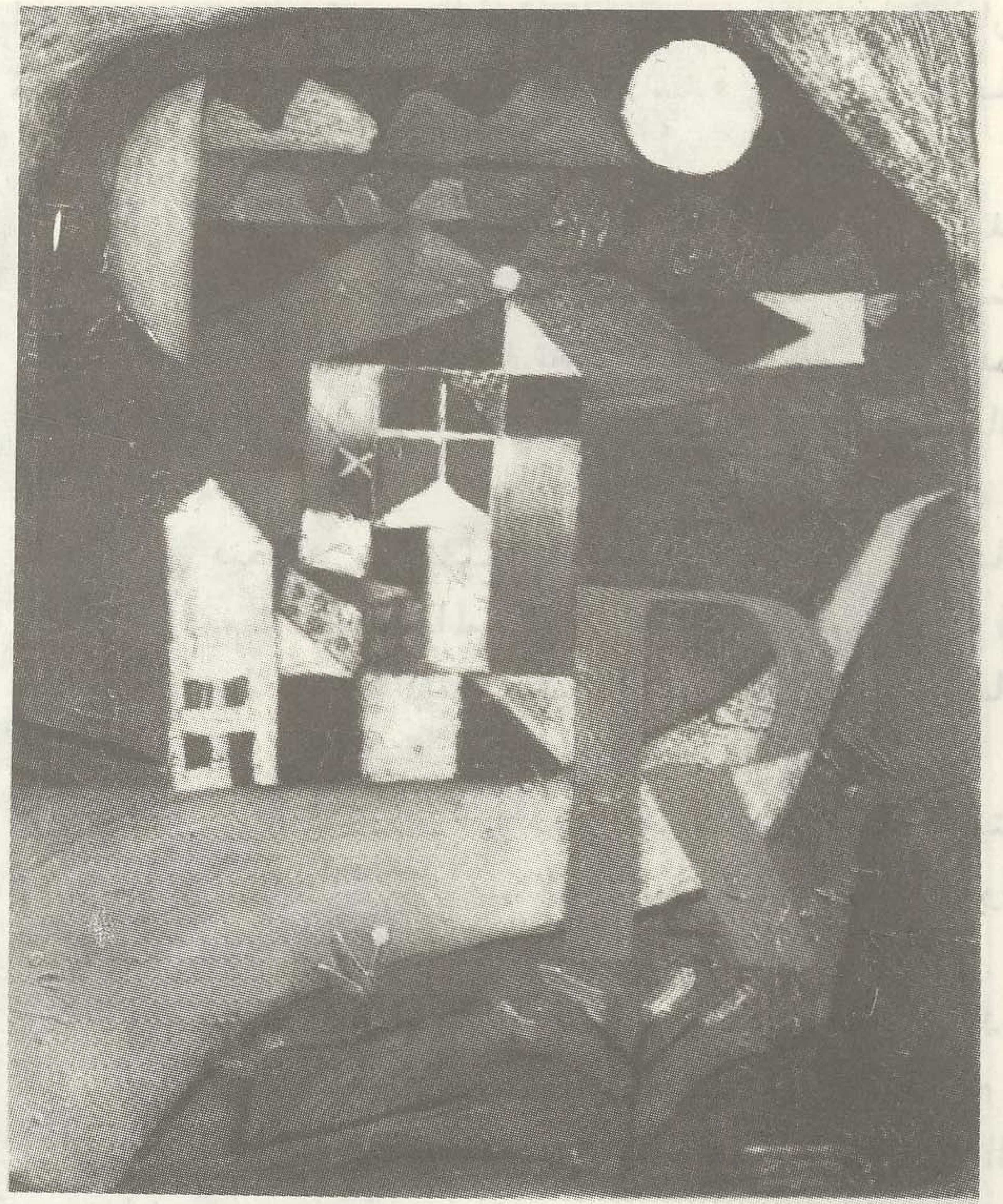
ولقد أطلعنا (كارل كروس) على هذا المفهوم عندما كتب :

ـ [فنائي ، الذي لا يابه لجسدي ، يكون (سعيدا) بأن يتعرف على ذاته ، في وحش ، اذا كان هذا الوحش يحمل في داخله روح فنان ، وأنا فحور بشهادة (كوكوشكا) لان حقيقة العبقرية هي أعلى من حقيقة التشريح ، ولانه بحضور الفن يتحول الواقع الى وهم في الرؤية] .

بعد انتقاله الى برلين عام (١٩١٠) تابع (كوكوشكا) رسم المزيد من الرسوم الشخصية ، ولكن مشاكله المالية لم تتراجع ، وبدأ اسم (كوكوشكا) يصبح معروفا ، وعرض (بول كاسيرير) مجموعة من أعماله نقلها فيما بعد الى المتحف الفولكلور في (هاغن) ، وفي عام (١٩١٠) وقع جماعة (المتحف) اتفاقا معه ، بأن يشتروا لوحة منه في كل عام ، ورغم أن (كوكوشكا) عاد الى فيينا في ربيع عام (١٩١١) الا انه بقي معروفا بشكل افضل في (المانيا) حيث ساهم هناك في كل معرض ذو اهمية ، معرض صالة (ستورم) ومعرض (الانفصاليين) في (برلين) ومعرض (الانفصاليين الجدد) في (ميونيخ) ، كما ساهم في وضع الرسوما لتقويم جماعة (الفارس الازرق) ونشر في لايبزغ لاول مرة مجلدا لمسرحياته ، وتصاويره ، وذلك في عام ١٩١٣ ، في (فيينا) من ناحية أخرى ، استقبل بالرافض عندما عرض خمس وعشرون عملا من أعماله في (هاغنبوند) عام (١٩١١) ومر بعدها وقت طويل قبل أن يقدم أي من أعماله للعرض ثانية هناك .

تحول اهتمام كوكوشكا لبعض الوقت من رسم الوجوه الى رسم تكوينات ، للشكل ضمن موضوع ديني ، يستند على خلفية منظر طبيعي ، ولكي يسيطر على أبعاد الفراغ ملأ لوحته بخطوط ومساحات ، ملونة مضيئة ، وكان يخوض بذلك تجربة اللون ، معطيا للفراغ (شكلا) ، ليس كوسط معبر وانما كعنصر حسي .

عندما توجه الى ايطاليا مع حليلته (إلما ماهلر)



بول كليه

في عام (١٩١٣) ابدى الفنانون الايطاليون استحسانهم لتلك الاعمال ، وهناك رسم كوكوشكا لوحته متأثرا بهذا الاستحسان ، وهو في هذه اللوحة يعرض كثافة اللون ووحدة الكون العنصريين الاساسيين المميزين لأعماله .

اهم اعماله التي تعود الى تلك الفترة (عروس الريح) أو (العاصفة) ١٩١٤ ، وهو عمل أنجز فيه كوكوشكا قوة التعبير المركبة عن طريق اللون فقط .

تطوع (كوكوشكا) في الخدمة العسكرية إبان الحرب العالمية الاولى وجرح جرحا بليغا عام (١٩٥١) واعتبارا من عام (١٩١٧) عاش في (درسدن) تتميز اعماله التي تعود الى تلك الفترة ، بمزاجها العصبي وقلقها ، عاكسة الصراع الحاد الذي مر به الفنان ، والانعكاسات النفسية ، والجسدية لاصابته ، هذه الصراعات النفسية عكسها في أعمال مثل (المهاجرون) التي رسمها عام (١٩١٦ – ١٩١٧) .

وكتب الى مؤرخ الفن الفييناوي (هانس تيتزيه): [كان هناك زمن حيث كنت أعرف كيف أوقظ روح انسان ، أو لنقل شيطانه ببساطة فطرية ، بحيث ان الخطر الاساسي للرسم يجعل الآخرين ينسون اهمية الخطوط الاخرى ، التي غابت عن اللوحة ، فعلت هذا في بعض المناسبات ، والنتيجة كانت ، انسانا ، ان الطريقة التي يكون فيها شخصا صورة لأحد أصدقائه في مخيلته لهي أكثر حيوية بتأثيرها عليه مما هو عليه منظرهم الفعلي لانها تكون مركزة كما لو كان بواسطة (عدسة) بحيث أنها تصبح قادرة على الاشعاع ، ما افعله الآن هو بناء (تراكيب) من الوجوه الانسانية ، (نماذج لأشخاص يصدف أنني أحتك بهم) لفترة طويلة ، أشخاص يعرفونني وأعرفهم من الداخل والخارج ولذلك تجدهم يمسكون بي (ككابوس) وفي تلك التراكيب اتجد (صراع الوجود) يواجه نفسه بصلابة كالحب والكراهية ، في كل صورة أبحث عن (الحدث الدرامي) الذي يضع روح الفرد في نظام أعلى وارفع ، الاعمال التي قمت بها العام الماضي ، والتي أعجبتك كانت تتضمن هذا المفهوم ، حاليا أقوم بعمل اسمه (المقامرون) الاشخاص فيه عبارة عن مجموعة من الاصدقاء يلعبون الورق ، كل منهم يخفي عواطفه وانفعالاته وتظهر نفسيته عارية وهو منغمس ضمن لوحة يربطه فيها مع الآخرين نظام دقيق ورفيع للألوان] .

عين (كوكوشكا) استاذا في (أكاديمية الفنون الجميلة) في درسدن عام (١٩١٩) وبدأ وضعه المادي يتحسن ويستقر الا أنه بقي يعيش عزلة داخلية ، ولكي يخفف من يأسه ، اقتنى لعبة بحجم الانسان استخدمها كرفيق وكموديل ، ولقد رسمها مرات ومرات كما في لوحته (المرآة في الازرق) عام (١٩١٩) ، اللون منتشر بكثافة بفرشاة سميكة وسكين ويشكل العنصر الاساسي في بناء اللوحة .

بقي كوكوشكا في درسدن حتى عام (١٩٢٤) ثم ترك الاكاديمية فجأة وترك (درسدن) دون أن يأخذ أي اذن رسمي بذلك . استقر بشكل رئيسي في (باريس) وقام بالعديد من الاسفار .

ماكس بيكمان :

يقول بيكمان : [هناك اتجاهان في الفن ، الاول والذي هو أكثر سيادة وسيطرة في الوقت الحاضر هو فن السطوح والتزيين ، والآخر فن العمق والفراغ ، بالنسبة لي أنا أسير في الاتجاه الثاني في العمق والفراغ بكل روحي ، وأحاول هناك أن أنجز أسلوبي الخاص بي ، اريد اسلوبا يختلف جوهريا عن فن التزيين الخارجي فنا يدخل في عمق الطبيعة وفي روح الاشياء ، أنا مدرك تماما بأن التجارب التي أمر بها قد مر غيري بها ، قبلا ، ولكني ادرك تماما كل ما هو جديد ، وأصيل في احاسيسي كل ما أخذته من عصري، ومن روح هذا العصر الذي وجدت فيه ، ولا أدعي بأن هذا هو ما اريده تماما ، كما يصعب علي وصفه ، ولكن بامكاني ايجاز كل هذا بشيء واحد هو أعمالي] .

في عام (١٩١٤) كان (ماكس بيكمان) وله من

العمر ثلاثون عاما معروفا كفنان ، بعد أن صدرت دراسة عنه وعن اعماله حيث اعتبر من اكثر الفنانين موهبة في المجال والاسلوب الذي كان يعمل به فنانو (انفصاليو برلين) .

ولقد ساهم الجدل الذي جرى بين (بيكمان) و (مارك) على صفحات مجلة (پان) عام ١٩١٢ في ازدياد شهرته وفي مقال له ردا على مارك كتب بيكمان : [أنا أيضا لدي ما أقوله عن النوعية . النوعية . أفهمها وأقدرها والتي تكمن في لمعان قشرة الدراق الملونة أو في ومضات ظفر أو في كل ما هو فنيا مؤثر ، في نعومة الجلد في عمق وتدرج الفراغ ، النوعية التي تكمن في العمق وليس على السطح ، في جاذبية . المادة واللون ، عندما أفكر برامبرنت ، ليبل أو سيزان أو بتلك التكوينات الملهمة التي تكمن في ضربات الفرشاة عند هالز هناك أجد النوعية .

ورد مارك على بيكمان بمقال عنونه (ضد بيكمان) : ـ [لا ، يا سيد بيكمان ، النوعية لا يعثر عليها في ومضات الظفر أو لمعان التلوين الزيتي ، النوعية هي الاسم المعطى للعظمة الداخلية لعمل ما ، انها الصفات التي تميز هذا العمل عن الاعمال الناتجة عن التقليد والعقول الضيقة] .

لم يساهم (بيكمان) مع جيله في البحث عن تجديد جوهري في الشكل ، وانما كان يهتم بدلا عن ذلك بالاس[illegible] الواعي في تطوير التقاليد التي نما فيها ، كان له مر[illegible] فقط خمسة عشر عاما عندما دخل الاكاديمية في ڤيم[illegible] عام (١٨٩٩) وهناك تلقى تعليما دقيقا وصارما مع (كارل فريتوف سميث) مصور الاشخاص والحياة اليومية . وترك (ڤيمار) في عام (١٩٠٣) متوجها الى باريس ، حيث أمضى ستة أشهر ، تعرف خلالها على أعمال الانطباعيين ، الذين تركوا عليه تأثيرا حاسما . وخاصة (مانيه) .

وفي عام (١٩٠٤) توجه بيكمان الى (برلين) وكان أول أهم أعماله لوحته (شبان على شاطىء البحر) التي عرضها عام (١٩٠٦) في معرض (اتحاد الفنانين الالمان) في ڤيمار حيث اشترى متحف ڤيمار اللوحة منه كما نال عليها جائزة (ڤيلا رومانا) والتي أتيح له على أثرها التوجه الى (فلورنسة) للدراسة هناك لمدة ستة أشهر .

وحين قدم (بيكمان) لوحته الثانية لنفس المعرض (مشهد عند سهير الميت) رفضت من قبل لجنة التحكيم ، وفيها نجد رؤية مخيفة لعلها كانت بتأثير موت أمه عليه .

ان تشابه (بيكمان) و (مونش) واضح ، و (مونش) هو الذي نصح (بيكمان) بالتوقف عن الرسم بذلك الاسلوب الكلاسيكي التقليدي ، والواقع انه منذ لوحة بيكمان (سرير الميت) أظهر الفنان مقدرته على أن يقوم بأشياء جديدة وأكثر أهمية مما سبق .

بقي انطلاق (بيكمان) معزولا الا أنه لم يكن بعيدا الى حد كبير عن معاصريه لقد كان كما كتب عنه كرست غلاسر عام (١٩٢٤) فنانا تعبيريا ليس بالشكل وانما بذلك الالتزام الداخلي الذي كان يدفعه دوما للاتصال بالآخرين .

تبنى بيكمان مواضيع تاريخية للوحاته ، في عام ١٩٠٦ رسم (صلب المسيح) بعنوان (دراما) وفي معرض (دولاكروا) الذي أقيم في برلين في نفس العام لقى تشجيعا وقبولا للاتجاه الذي اختاره .

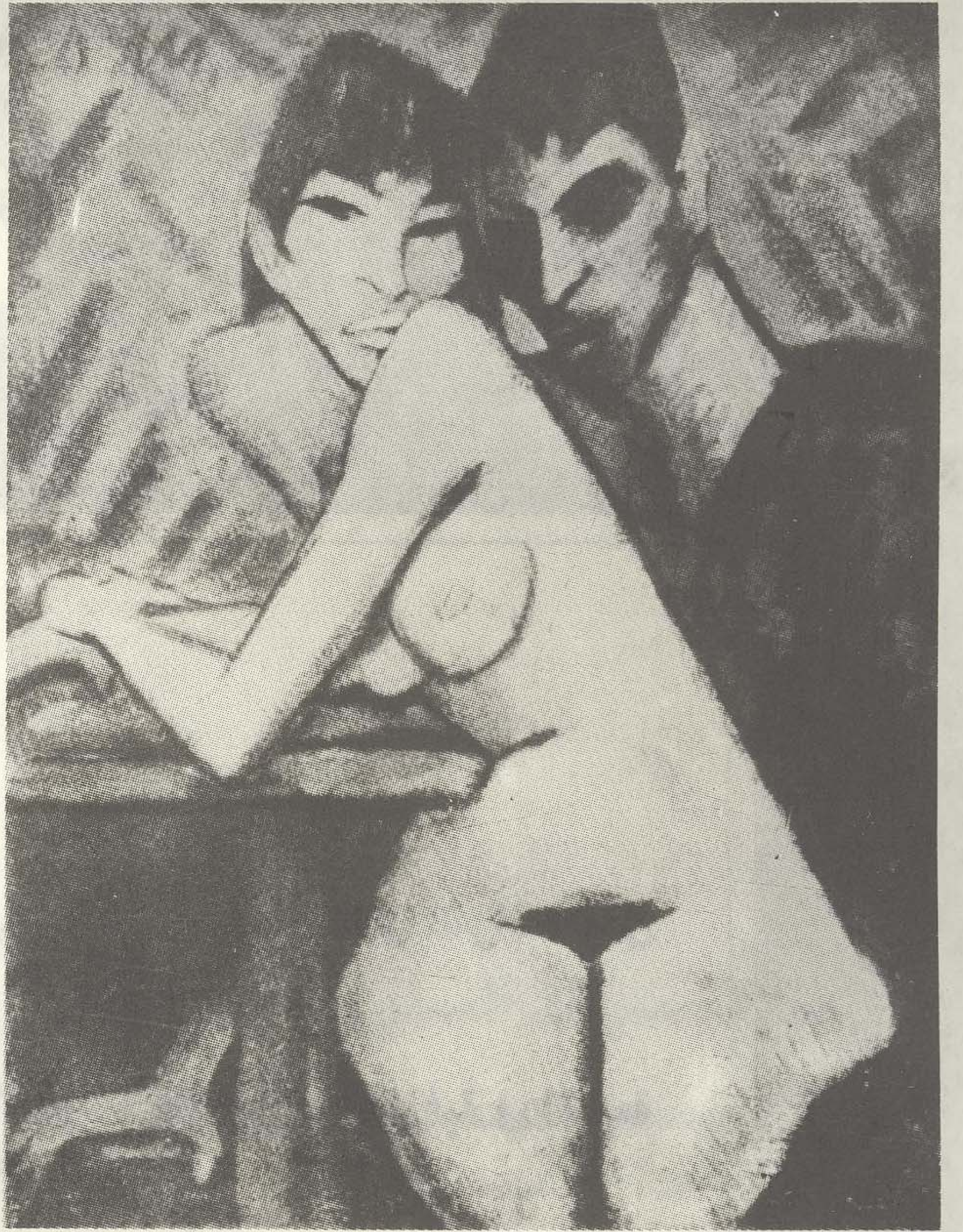
وعلى لوحات كبيرة بلغت قياساتها أحيانا ستة أقدام وحتى عشرة أقدام رسم مشاهد معارك و (صلب المسيح) و (نزول الروح) و (القدس) و (المسيح يحمل الصليب) أو مواضيع مثل (آدم وحواء) و (ڤينوس ومارس) أو (شمشون ودليلة) وجرب وصف الاحداث المعاصرة كما في لوحته (زلزال مسينا) عام ١٩١٠ أو في (غرق التيتانيك) عام ١٩١٢ ورسم مناظر طبيعية وصورا شخصية ولكن المناسبات التي نجح فيها بالدخول الى عمق الروح كانت نادرة ، لم تكن وسائله تتناسب مع المهمة التي اختارها لنفسه ولقد أدرك هو نفسه ذلك اذ أنه بعد أن قام بانتاج غزير عام (١٩١٣) ، عاد وتراجع في عام (١٩١٤) ..

تطوع (بيكمان) للخدمة العسكرية الصحية ، أثر اندلاع الحرب العالمية الاولى ..... فأرسل أولا الى شرق (بروسيا) ثم الى (فلاندرز) حين التقى ب (هيكل) وكانت تجربة الهلع والموت التي خاضها تجربة قاسية تعرف فيها (بيكمان) على ذاته .

لم يعد بريق المساحات يثير اهتمامه وكتب الى زوجته في عام (١٩١٥) يقول : (أرجو أن أتمكن تدريجيا من أن أصبح اكثر بساطة وتركيزا في تعبيري عن الاشياء ، ولكني لن أهمل أبدا (الكمال) وغنى فحوى دفقات الحياة على العكس بودي أن أشدد أكثر وأكثر ، وتعرفين ما أقصد بكلمة أشدد ـ على الكمال وليس على الزخرف أو جمال الخطوط انما على الحجم والتشكيل) .

أعفي (بيكمان) من الخدمة العسكرية في عام (١٩١٥) أثر اصابته بانهيار عصبي ، وجعل انفصاله عن الماضي كاملا ، ليس فقط في أعماله وانما في حياته الخاصة كذلك ، ترك زوجته ، وبقي في (فرانكفورت) ومضى وقت طويل قبل أن يتخلص من رعبه وخوفه من الرسم والتصوير .

صور نفسه مع الوشاح الاحمر عام (١٩١٧) ، تظهر هذه اللوحة (بيكمان) معذبا مطاردا عاجزا عن



اوتو موللر

الوقوف باستقامة حاملا نفسه بصعوبة متكئا على حافة الصورة .

قال بيكمان مرة عن هنريش فون كليست : [فكر بما كان يمكن أن ينجزه لو كان أصلب] وكان (بيكمان) أصلب وتابع يرسم نفس المواضيع التي بدأها قبل الحرب ، عام (١٩١٦) بدأ يرسم لوحته (البعث) التي لم يتمكن من اتمامها وفي عام ١٩١٧ صور (المسيح والمراة الزانية) والقى بيكمان كل تفوقه التكنيكي في تلك اللوحات .

يقوم بناء اللوحة على الرسم ، التلوين فيها مخفف الى الوان بسيطة باردة ، وسطح الصورة مليء باشكال حادة ذات زوايا بضغط بعضها على بعض بعنف ، اما الترتيب المفروض عادة عن طريق المنظور الخطي والفراغي فنجده مفقودا ، رغم ذلك بقي بيكمان مخلصا لفن الفراغ والعمق وكتب فيما بعد : (لانه في البدء كان الفراغ ذلك الابداع الغامض المستعصي على العقل وكان الزمن من اختراع الانسان والفراغ قصر الآلهة) وكتب في عام ١٩١٥ ـ : [ذلك الفراغ اللامتناهي ، امتلأت أرضه بالعاديات لتمييز عمقه ، ماذا نفعل نحن المخلوقات الانسانية الضعيفة ، اذا لم نكن دوما مستعدين لنستدعي فكرة (الارض ، الحب ، الفن ، الدين ...) ، لنغطي جزءا ، ولو ضئيلا من تلك الفجوة المظلمة ، التي يولدها ذلك الاحساس بانك متروك بلانهاية في الازل ، يا لتلك العزلة] ...

لحل المشكلة التي كانت تواجهه ، مشكلة الفراغ ، استدار (بيكمان) نحو أعمال من القرون الوسطى وكان أكثر الاعمال تأثيرا عليه بيتا التي رسمها م . (دافنيون) .

ـ [اذا نظرنا الى كل هذا الحرب ... الحياة كلها على أنها مشهد من دراما الازل تصبح الاشياء أسهل للتحمل ، أحد هذه المشاهد هو الكابوس المرعب للتعذيب والقتل التي رسمها في لوحته (الليل) (١٩١٨ ـ ١٩١٩) ، كان بيكمان قد تطرق الى تلك المواضيع منذ عام ١٩١٤ الخوف ، العذاب ، الوحدة تلك كانت المواضيع المسيطرة على لوحاته في السنوات التي تلت الحرب كما في سينا غوغ (١٩١٩) حيث بدا العالم فجأ لا فرح فيه كمسرحية ايمائية تدور أحداثها تحت بقع مضيئة اما في لوحاته التي تعود للأعوام من (١٩٢٣) وما تلى مثل ، مهرجان (١٩٢٠) أو (ما قبل الحفلة التنكرية) (١٩٢٢) في تلك اللوحات يفقد الاشخاص الصلة فيما بينهم ويبدو عليهم بانهم لا يعرفون ماذا يفعلون بالتجهيزات التي لا حصر لها ، لترتيب اللوحة جامد وصارم الاسلوب بارد .

ـ [ما من شيء اكرهه كما اكره العاطفية ، وكلما اشتدت وتركزت رغبتي في أن الاشياء التي يصعب التعبير عنها في هذه الحياة كلما احترق في داخلي ذلك الاسى العميق لوجودنا ، وازددت في اغلاق فمي ، وتصبح امنيتي باردة في أن امسك ذلك الوحش المرتجف المخيف ، الذي هو الحياة لأضعه في قفص زجاجي شفاف حاد الخطوط والمساحات ولأخمده واخنقه ، أنا لا ابكي ، اني اكره الدموع ، علامات العبودية اكرهها ، انا اركز دوما على المسائل الاساسية: على ساق ، على ذراع على ذلك الاحساس الرائع في دخول الفراغ ، على تقصير الخطوط على تقسيم السطوح على اتحاد الخطوط المستقيمة بعلاقتها مع الخطوط المتكسرة ...

الاستدارة في المساحة ، عمق في الاحساس بالسطح ، هندسة الصورة ، الرحمة يا الهي ... أيها العالم الجميل الذي كثيرا ما أسيء استعماله ، أنا اذا كنت قد قمت بعملي جيدا فبامكاني أن أموت الآن .

يحد مصورة أو مرسومة ، وجه باك أو عابس أو مبتسم تلك هي عقيدتي ... اذا كنت قد شعرت يوما بشيء من الحياة يسري في داخلي فهو في تلك الاشياء » .